

1967

# Concepto Del Humor Y Su Expresion en Cuatro Novelistas Espanoles Contemporaneos. (Spanish Text).

Santiago Vilas-gil

*Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses)

---

## Recommended Citation

Vilas-gil, Santiago, "Concepto Del Humor Y Su Expresion en Cuatro Novelistas Espanoles Contemporaneos. (Spanish Text)." (1967). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 1273.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/1273](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1273)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

This dissertation has been  
microfilmed exactly as received

67-8804

VILAS-GIL, Santiago, 1931-  
CONCEPTO DEL HUMOR Y SU EXPRESIÓN  
EN CUATRO NOVELISTAS ESPAÑOLES  
CONTEMPORÁNEOS. [Spanish Text].

Louisiana State University, Ph.D., 1967  
Language and Literature, modern

University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan

CONCEPTO DEL HUMOR Y SU EXPRESIÓN  
EN CUATRO NOVELISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

in

The Department of Foreign Languages

by  
Santiago Vilas-Gil  
Periodista Diplomado  
Escuela Oficial de Periodismo, Madrid, 1952  
January, 1967

## RECONOCIMIENTO

Testimonio de sincera gratitud deseo expresar a la Facultad del Departamento de Lenguas de Louisiana State University, y de una manera especial a los profesores Harry L. Kirby Jr., quien dirigió este trabajo; John A. Thompson (jefe) y Elliot D. Healy (supervisor de estudiantes graduados del mismo Departamento), y Alfredo Berumen, Martin E. Erickson y Wyatt A. Pickens. La amistosa cordialidad con que siempre me distinguieron y sus valiosas sugerencias han hecho posible esta disertación.

Igualmente hago extensivo mi reconocimiento al escritor y académico Camilo José Cela, por su entrañable cooperación en la forma del cuestionario que incluyo.



## TABLE OF CONTENTS

	página
RECONOCIMIENTO . . . . .	ii
ABSTRACT . . . . .	iv
INTRODUCCIÓN . . . . .	1
PARTE I. HACIA UN CONCEPTO DEL HUMOR:	
CAPÍTULO 1. Etimología de la palabra e historia del concepto <u>humor</u> . . . . .	3
2. El humor, privilegio universal. . . . .	14
3. El humor, concepto indefinible. . . . .	17
4. Nuevos conceptos, nuevos vocablos . . . . .	19
5. El humor, "casi" tan antiguo como el hombre . . . . .	22
6. El humorista. . . . .	26
7. Los "límites" del humor . . . . .	43
8. ¿Decadencia del humor? . . . . .	56
9. Categorías del humor. . . . .	60
PARTE II. CAPÍTULO 1. EL HUMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA. . . . .	69
2. Ramón Gómez de la Serna . . . . .	81
3. Wenceslao Fernández Flórez. . . . .	112
4. Camilo José Cela. . . . .	141
5. Álvaro de laiglesia . . . . .	163
6. Apéndice. . . . .	180
CONCLUSIONES . . . . .	182
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	187
VITA . . . . .	198

## ABSTRACT

El concepto del humor ha experimentado numerosos cambios y ha evolucionado insospechadamente desde sus orígenes, cuando representaba la doctrina médica griega de los cuatro humores corporales, hasta alcanzar su máxima expresión estética en nuestros días. Seguramente por tal evolución y por representar en cada época la síntesis estético-problemática de su tiempo, apenas se acertó a aprehender y a estudiar el humor con ambición de crear un concepto más o menos básico con que poder enjuiciar la producción humorístico-literaria. El exhaustivo número y confusión de definiciones ha probado la ineficacia del método hasta ahora seguido pues el humor es indefinible en una frase; hay que analizarlo intentando aislar, a la vez, sus distintos componentes y sus derivados, y hacer una introspección estético-filosófico-sicológica del humorista para desvelar ese "misterio" que genera la fuerza prodigiosa por la que un escritor es humorista.

Por esta misma razón, y como consecuencia de aquel análisis, al desentrañar y clasificar ahora nuevas dimensiones del humor necesitamos asimismo nuevos vocablos, que propongo, para representarlas, como: 1) humoridad, para expresar la calidad del humor conocido por "bajo" o "pequeño", el chistoso, jocoso, más o menos vulgar, a menudo sobrado de sátira y de ironía pero en todo caso siempre en oposición al humorismo puro, que es la poetización, sublimación,

intelectualización del humor; 2) humoricista, el que practica la humoricidad (en oposición a humorista, de humorismo), y 3) el verbo humorizar, la acción de pensar o escribir con humor, término ya existente por ejemplo en inglés ("to humorize").

Por ser una condición humana, el humor es privilegio universal y no privativo de una raza o país, si bien hay pueblos e individuos que han probado estar excepcionalmente dotados para la percepción y expresión artística del humor.

Por su parte, el humorista-escritor es un intelectual especialmente dotado para la captación del humor, tiene inquietudes filosóficas y estéticas y se apoya en una base formada por el escepticismo, el relativismo y el perspectivismo, interpretando el tiempo según el concepto unamuniano de "intrahistoria". De la calidad artística de su obra y de su intencionalidad personal dependerá que la producción del humorista se mueva exclusivamente sobre el humor o bien que se bifurque hacia el humorismo, la humoricidad, la comedia... especies generalmente confundidas como intermezclables y que en realidad vienen a ser derivados de un elemento central que los domina y controla: el humor. El método que hemos seguido tiene paralelo en lo que los químicos conocen como elemento agua (en nuestro caso, humor), que tiene sus componentes y que al ser añadido a ciertos compuestos da lugar a toda una familia de especies o sustancias que denominan hidratos (aquí, humorismo, comedia, humoricidad, tremendismo, metáfora, greguería, etc.).

La literatura española es excepcionalmente rica en humor y en humorismo, desde sus orígenes hasta nuestros días. De entre los novelistas contemporáneos se analizan, desde este ángulo, los cuatro

escritores que han influido decisivamente en el desarrollo estético de la literatura española y transformado igualmente el concepto del humor: Ramón Gómez de la Serna, el primer gran humorista de la época contemporánea, creador de la novela y del teatro radicalmente humorísticos; Wenceslao Fernández Flórez, originador de otro tipo de novela humorística, con menos intelectualización y poetización, más conservador, irónico y realista; Camilo José Cela, en quien el atributo de "tremendista" ha hecho que los críticos pasaran por alto su calidad y cualidad eminentemente humorísticas; y Alvaro de la Iglesia, el primero y mejor humoricista del momento literario español, propulsor de lo que se conoce por humor "codornicesco".

## INTRODUCCIÓN

El humor, como elemento literario, apenas ha sido investigado con ambición de crear un concepto. Podremos encontrar hasta un millar de teorías, y el número de definiciones todavía es mucho mayor. Desde considerar el humor como un substracto entre los valores literarios y sociales hasta hacerlo producto casi exclusivo de la constitución de los británicos, tenemos toda una gama de inimaginables definiciones y... equívocos. La conclusión será que incluso casi nadie se apercibe de la diferencia existente entre humor y humorismo. Esta es la paradoja. Y lo que impide que tengamos un baremo con que juzgar la literatura humorística.

Pienso que es imposible pretender conocer el humor a través o por medio de definiciones. El humor, tal vez por haber llegado ya a su madurez, debe permitirnos comprenderlo por el procedimiento de aislar los distintos componentes y la dosis del mismo que da por resultado las diferentes especies o matices humorísticos. Se trata de un análisis estético-filosófico-sicológico que nos ocupará la primera parte de este trabajo y que deberá permitirnos crear un concepto y unas diferenciaciones fundamentales para poder medir, calificar y clasificar las obras literarias de humor. En la segunda parte analizaré críticamente, y según el concepto previamente establecido, las obras humorísticas más destacadas de los novelistas contemporáneos caracterizados esencialmente por un humorismo vital, estético o filosófico. La discusión de cada autor nos servirá para ilustrar nuestra teoría y, además, como presentación del mismo y para

aportar nuevos datos hacia un mejor conocimiento de su humor respecto del concepto general de éste.

El nuevo concepto del humor que intento mostrar tiene como base y fin su valor en cuanto elemento literario, particularmente novelístico, por ser éste, a mi parecer, el tipo de literatura que ofrece mayores dificultades para mantener el humorismo como constante. Habrá que hacer incursiones en otras disciplinas, como la filosofía y la psicología, pero la tesis discurrirá dando preferencia al análisis introspectivo del humor.

En la parte bibliográfica incluyo las publicaciones de las que se hace referencia específica en la disertación y una selección de aquellas obras que directa o indirectamente han influido o se relacionan estrechamente con las ideas expuestas.

## PARTE I

### HACIA UN CONCEPTO DEL HUMOR

#### 1. ETIMOLOGÍA DE LA PALABRA E HISTORIA DEL CONCEPTO HUMOR

La palabra humor fue usada en un principio para designar cada una de las cuatro sustancias líquidas o semilíquidas de diferente densidad que los griegos afirmaron existían en el cuerpo humano y cuyo equilibrio era la base de la salud: sangre, pituita o flema, bilis amarilla (cólera) y bilis negra (melancolía).

La doctrina de los cuatro humores, esbozada ya por Aristóteles (384-322 a.C.), fue clasificada y proclamada definitivamente por Claudio Galeno (130-200). Etimológicamente, Roque Barcia<sup>1</sup> hace derivar la palabra humor del sánscrito hu (derramar, difundir) y haumas (líquido), que pasa por el griego (chumós, chymós) al latín (hūmor) de donde la toman todos los idiomas romances y germánicos. Walter von Wartburg subraya igualmente el origen culto de la palabra y su relación con los cuatro temperamentos básicos.<sup>2</sup>

Así, las palabras humorismo y humorista tuvieron, respectivamente, la significación de "doctrina que atribuye las enfermedades

---

<sup>1</sup>Roque Barcia, Diccionario general etimológico (Barcelona: Francisco Seix, 1879), II.

<sup>2</sup>Walther von Wartburg, Französisches Etymologisches Wörterbuch (Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1952), IV.

a las modificaciones que sufren los "humores", y de calificativo de quien profesa el "humorismo".

En francés, humeur aparece registrada en el siglo XII; humoriste, del italiano umorista, en el XVI; pero humorisme y humoristique, con el nuevo sentido que modernamente damos a ambos vocablos, no aparecen admitidas por la Academia Francesa --ambas como neologismos-- hasta 1835 y 1878, respectivamente. No obstante, había sido reconocida en 1725 humour, del inglés humour.

En cuanto al italiano, Bartoli parece haber encontrado en A. F. Doni (XVI?) la palabra umorismo, que se introducirá en los restantes idiomas romances. Una opinión bastante generalizada sostiene que este vocablo, en su sentido moderno, comenzó a ser usado en el primer decenio del siglo XVII, en Roma, en la casa de Paolo Mancini, quien organizaba numerosos recitales poéticos y representaciones de comedias en celebraciones que se popularizaron como begli umori y que se propagaron como "las de la Casa del'umorismo".

La Real Academia Española registra humorístico en 1899, y humorismo (del italiano) y humorista (del inglés "humourist") en 1914, según Joan Corominas,<sup>3</sup> aunque Martín Alonso dice que humorismo figuraba ya en el Diccionario de la Academia de 1899 definiéndosela como "un estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste".<sup>4</sup> La Real Academia define humor (segunda acep-

---

<sup>3</sup> Joan Corominas, Diccionario crítico etimológico (Berna: Francke, 1954), II.

<sup>4</sup> Martín Alonso, Enciclopedia del idioma (Madrid: Aguilar, 1958), II.



ción) como "genio, índole, condición, especialmente cuando se da a entender con una demostración exterior".<sup>5</sup>

+ + +

No obstante la exclusiva asociación que para ellos tenía la palabra humor con los humores del cuerpo humano, los griegos conocían el concepto del humor con el sentido que, más o menos, podríamos darle hoy. Los filósofos, principalmente Aristóteles, discutieron su naturaleza y en el siglo V a.C. Aristófanes produjo las primeras comedias notables (Las ranas, Lusistrata, Las aves). Tanto la literatura griega como la latina ofrecen abundantes ejemplos encuadrables en los distintos subgrupos del humor y de lo cómico, y el "estilo irónico (burlarse de algo que en apariencia se alaba) es genuinamente helénico y luego francés".<sup>6</sup> Sin embargo, el concepto médico y fisiológico, con derivación psicológica, asociado a humor perduró hasta el Renacimiento y todavía se extendió hasta el siglo XVIII. El New English Dictionary informa que esta palabra aparece usada por vez primera en 1475 para designar temperamento. Puede decirse que el humor europeo comienza literariamente en España. Marco Valerio Marcial (43-104), aragonés, figura descollante en la Roma de Nerón, vuelve a la península para "retirarse", desilusionado, cansado, escéptico, y crea en sus epigramas un humor cuyo matiz va a caracterizar

---

<sup>5</sup>Real Academia, Diccionario de la lengua española, Madrid, 1956.

<sup>6</sup>Martín Alonso, Ciencia del lenguaje y arte del estilo (Madrid: Aguilar, 1953), p. 451.

radicalmente la literatura humorística europea; es un humor de tono festivo, de gran agudeza, inspirado en el pueblo, en la vida misma. En 1330 el españolísimo Arcipreste de Hita escribe El libro de buen amor, primer ejemplo de técnica humorística modelo. Cinco años después aparece El Conde Lucanor, del también español Don Juan Manuel, obra que con el Dacameron (1349-1351) del italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) va a ser la fuente de la novela europea, especialmente en su aspecto humorístico, con notables tonos de ironía, sátira y burla. A principios del siglo XVI Erasmo, con Colloquia y The Praise of Folly (1509), esparce por Europa el espíritu satírico de Luciano. El español Bartolomé de Torres Naharro (m. 1524?), con su "comedia a noticia", de costumbres (Propaladia, 1517), podría ser considerado como el "padre" del humor en el teatro moderno universal. Se empieza a otorgar ahora al vocablo humor un sentido metafórico, una condición de equilibrio mental, un modo de ser, un capricho irrazonable, o un vicio, aunque Bonamy Dobrée asegura que "the earliest recorded laughter is on this subject [las relaciones entre los sexos]".<sup>7</sup> Con toda esta riqueza conceptual los hombres de letras descubren el humor como cantera inagotable de temas y de matices para sus obras. Entre 1532 y 1562 el monje francés<sup>8</sup> François Rabelais (1490-1553) escribió Gargantúa y Pantagruel, crítica satírica de costumbres. Generalmente reputado como el creador de lo que los ingleses llamaron

---

<sup>7</sup> Bonamy Dobrée, "Restoration comedy", introducción (I) a Comedies by William Congreve (London: Oxford University Press, sin fecha), p. viii.

<sup>8</sup> Desde ahora, nuestra sucinta relación del desarrollo literario del humor en Europa omitirá a los autores españoles, que serán tratados en la Parte II, capítulo 1.

"the comedy of humours", Ben Jonson (1573?-1637) se percata del ridículo abuso que en su tiempo se hacía de los términos humor y humores personales y analiza el concepto en Every man in his humour (1598) y en Every man out of his humour (1599), y distingue claramente dos tipos de humor: aquel que es característico de la persona y que lo diferencia de otra (temperamento) y el que se adopta con afectación, "à la mode", expresándolo ridículamente en la forma de vestirse, de actuar o de hablar (los petimetres). Entre 1641 y 1643 el alemán Johann Michael Moscherosch (1601-1669) escribe Maravillosa y verdadera historia de Filandro de Sittewald, que es una continuación de Los sueños de Quevedo y que esgrime fina sátira contra las costumbres y la cultura de su tiempo. El también alemán H. K. Christoffel von Grimmelhaussen (1621-1676) produce una novela fundamental para la literatura de su país, El aventurero Simplex Simplicissimus<sup>9</sup> (1669), radicalmente picaresca y con evidentes influencias del Quijote de Cervantes. Sir William Temple (1628-1699), con suma habilidad, agrupa elementos humorísticos coincidentes en varios escritores ingleses y postula por vez primera que el humor es una característica del inglés y de Inglaterra y que la palabra humour es peculiar a su idioma.<sup>10</sup> A pesar de estas primicias, William Congreve (1670-1729) insistirá más tarde en la misma pretensión y reclamará para sí el honor: "I believe the subject [humour] is entirely new,

---

<sup>9</sup>De la popularidad de esta obra nos da idea la difusión de la revista del mismo título, Simplicissimus, fundada en Munich en 1896.

<sup>10</sup>William Temple, "Of Poetry" (1690), Five Miscellaneous Essays (Editado por Samuel Holt Monk. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1963).

and was never touched before".<sup>11</sup> Conceptual y filosóficamente, lo que Temple, Congreve y sus seguidores postularon era la teoría de que el humorista buscaba una zona neutra entre lo positivo y lo negativo siguiendo una actitud como de quien no afirma ni niega, lo cual va muy de acuerdo con la tradicional sicología británica e influirá más adelante en lo que se ha dado en llamar el "humor tierno" o la "ternura" en el humor. Ésta sería la teoría del humor que habría de prevalecer hasta que Juan Pablo Richter expuso la suya de la subjetivización.

Gracias a aquellos primeros tratadistas el humor adquiere valor y jerarquía insospechados: es un piropro que se hace característico de un pueblo libre y de una raza específica, se convierte, en una palabra, en un motivo de orgullo nacional para Inglaterra y desde entonces los ingleses considerarán su humor, su comedia, por encima de la de cualquier otro país.

Pero la doctrina humoral se extiende hasta el siglo XVIII, en que los descubrimientos científicos eliminan ya su preponderancia. Empieza a distinguirse con claridad entre humor e ingenio (inglés "wit"), otorgándosele a éste una categoría superior pero denunciándose a la vez la presencia de la amargura como uno de sus componentes básicos, mientras el humor es juzgado como algo más natural: "if humour was more diverting than wit it was only as a buffoon is more diverting than a gentleman".<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>William Congreve, carta a Dennis (1695), en "Concerning Humour in Comedy", Comedies by William Congreve, op. cit., p. 10.

<sup>12</sup>Adam Smith, The Theory of Moral Sentiments (1755). (Décima edición. London: Cadell and Davies, 1804).

Es otro gran hispanista, Alain René Le Sage (1668-1747), el autor de la mejor novela picaresca en francés, L'Histoire de Gil Blas de Santillana (1715, 1724, 1735), y también el que introduce la picaresca española en el teatro de su país con la comedia Turcaret (1709), con cuyas dos obras contribuyó decisivamente a dar dimensión europea a la picaresca española. Imitando a Quevedo, el irlandés Jonathan Swift (1667-1745), secretario de Sir William Temple, escribe Gulliver's Travels, sátira quevedesca de tal agudeza y naturalidad típicamente españolas que los británicos no descansaron hasta que lograron cortar y modificar la obra de tal modo que la redujeron a un libro de cuentos para niños. Otro hispanista, Henry Fielding (1707-1754), uno de los fundadores de la novela inglesa (con Samuel Richardson) estrena en 1734 su drama Don Quixote in England y publica en 1749 Tom Jones, su obra de arte y la primera "gran novela" humorística de la época moderna.

Las anormalidades físicas y las ridiculeces son ahora objeto de escritos sarcásticos. En la segunda mitad del siglo el concepto del humor da una pirueta: el individuo y la sociedad como colectividad tornan su visión satírica de las anormalidades en una actitud de comprensión, benevolencia, humanidad. Paradójicamente empezó a generalizarse un sentimiento de simpatía y de emoción ante las anormalidades físicas o mentales que hacía poco fueran objeto de risa. Es cuando la crítica revaloriza definitivamente la calidad humorística de un William Shakespeare (1564-1616) y de un Miguel de Cervantes (1547-1616) considerándoselos ahora como los grandes maestros del humorismo universal. El religioso irlandés Laurence Stern (1713-1768) interpretó fielmente la nueva dimensión del concepto del humor,

y mezclando risas y llanto, ironía y emoción, contribuye profundamente al desarrollo del humor con dos obras fundamentales: The Life and Opinion of Tristram Shandy (1759, 1767), la segunda gran novela humorística, y A Sentimental Journey Through France and Italy (1768), que debió influir notoriamente en el gran humorista gallego Julio Camba. Aparece en este siglo XVIII la palabra humor usada por los ingleses para designar un género literario y precisamente cuando analizaron a Cervantes, y asimismo son responsables por la inclusión del vocablo en el vocabulario de la crítica literaria.

Los alemanes, en el siglo XIX, investigan profundamente el humor y se convierten en los primeros tratadistas formales, principalmente Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) con su Vorschule der Ästhetik (1804), quien ve el humor como una forma romántica de lo cómico y dice que el humorista, al examinar una situación, subjetiviza el objeto y éste deja de ser visto objetivamente con lo cual se convierte en motivo de su propia risa el mismo humorista. En general Richter profundiza más en lo cómico que en el humorismo, y se desprende que, según él, el humorista se ríe para evitar el dolor.

Otro hispanista, Washington Irving (1783-1859), sienta las bases del humor norteamericano con History of New York (1809), firmada con el seudónimo de "Diedrich Knickerbocker". Es el inglés Charles Dickens (1812-1870) el que origina la intelectualización, poetización y "sentimentalización" del humor, y, si bien intenta elevarlo a lo que más adelante discutiremos como "humorismo", no es menos cierto que su "tenderness" y su sensiblería sentimental inclinan esa intelectualización humorística hacia lo melodramático; sin embargo, su vena humorística estaba hondamente enraizada en el humor racialmente

español: de estilo quijotesco son sus Posthumous Papers of the Pickwick Club (1836, 1837), picaresca es su Oliver Twist (1838), rememoración de El Lazarillo de Tormes, como también lo es en parte su David Copperfield (1850); ejerció notoria influencia en el gallego Wenceslao Fernández Flórez (en las teorías de éste, más que en su forma de escribir), quien se acercó igualmente a los grandes humoristas rusos Nikolai V. Gogol (1809-1852), contemporáneo de Dickens, y a Anton P. Chekhov (1860-1904), que usaron sabiamente la sátira y la ironía. La misma crítica satírica se aprecia en William M. Thackeray (1811-1863), como en su Book of Snobs (1847) y en Vanity Fair (1848); y similar técnica, pero usando de un humor mucho más lacerante y amargo, seguía Oscar Wilde (1854-1900), cuya franqueza de expresión tampoco pudieron tolerar los ingleses, que finalmente consiguieron deportarlo (1895-1897). La misma técnica de Wilde, pero "más tiernamente", fue seguida por Pelham Grenville Wodehouse (1881-?), finamente caricaturesco e inclinándose al libro infantil.

En estos momentos empieza a confundirse el humor y a atribuírsele calidades de cómico, grotesco, irónico, satírico, o... puramente humorístico. En 1898 Theodor Lipps publica su importante ensayo Komik und Humour en el que desarrolla su teoría del humor: sublimación de lo cómico a través de lo cómico mismo, lo que equivale a insistir en la idea de que el humor se origina en lo cómico. El humor pasa ahora a expresar en general y sin discriminación cuanto se sale de lo corriente y permite reírse al lector o sobre todo al espectador. El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) se preocupa de la risa "especialmente provocada por lo cómico" y publica tres importantes artículos bajo el título Le rire (1899) en la Revue de Paris cuyos

pensamientos básicos se han mantenido, con mayor o menor vigencia, esencialmente fundamentales hasta nuestros días. Dice Bergson que lo cómico requiere una momentánea "anestesia del corazón" porque no admite emoción, y que procede de la rigidez, inflexibilidad, de una persona o una cosa que "humanizamos". En 1900 el austriaco Sigmund Freud (1856-1939) emplea el "ego" en su obra sobre la interpretación de los sueños, y aplicando similares principios científicos escribe El chiste y su relación con lo inconsciente (1905), otro ensayo de capital importancia para el humor en el que plantea su teoría del "ahorro de emoción" y de la "victoria del principio del placer".

Varias obras literarias contribuyen en los tiempos más modernos a elevar los temas humorísticos a un plano de preocupación e interés universales, entre ellas: Alice's Adventures in Wonderland (1865), de Lewis Carroll (1832-1898); Pygmalion (1912), de George Bernard Shaw (1856-1950); Sei personaggi in cerca di autore (1921), de Luigi Pirandello (1867-1936), quien además produce un ensayo de enorme interés, L'Umorismo; y Don Camilo (1948), de Giovanni Guareschi (1908- ).

En España el humor y el humorismo cobran creciente interés desde principios de siglo mientras el estudio de lo cómico queda relegado. Entre los mejores tratadistas sobresalen Pío Baroja, con La caverna del humorismo (1919); Ramón Gómez de la Serna, con El humorismo (1931); José Antonio Pérez-Rioja, con El humorismo (1942); Wenceslao Fernández Flórez, con El humor en la literatura española (1945), discurso de ingreso en la Real Academia Española; Julio Casares, con El humorismo (1945), contestación al discurso académico de Fernández Flórez; Antonio Botín Polanco, con Manifiesto del humorismo (1951);



Marcos Victoria, con Ensayo preliminar sobre lo cómico (1958), y Juan Carlos Foix, con Humorismo y Dios (1963), ambas obras publicadas en Buenos Aires; y Celestino F. de la Vega, con O segredo do humor (1963), escrito en gallego.

## 2. EL HUMOR, PRIVILEGIO UNIVERSAL

Como hemos visto, la etimología de la palabra y el resumen histórico del concepto no satisfacen la curiosidad de conocer lo que encierra el humor, qué expresa, qué es, cómo comprenderlo, pero sí nos proporcionan tres temas de gran importancia.

En primer lugar, que humor, aceptemos o no ahora la teoría de los humores corporales, se originó como consecuencia de éstos. Todavía hoy tiene alguna vigencia. Ramón Gómez de la Serna nos dice que "todas las teorías endocrínicas y metabólicas vienen a intrincar de nuevo la teoría humoral de Galeno"<sup>13</sup> al recordar que Marañón "preconiza la inyección de alegría", y el propio Ramón propone la adición y clasificación de "glóbulos amarillos" (los del humor) para completar la función de los blancos y rojos.

Después, que lo "clásico" del humor ha sido lo irónico, incluso lo satírico, con mejor o peor intención, mientras que lo propugnado como esencialmente "tierno" --tipo los cuentos navideños de Dickens-- viene a ser la excepción que confirma la regla.

Por otra parte, descubrimos el dislate de Temple y de Congreve al precisar el humor como privativo o característico del pueblo inglés. En la misma protesta han prorrumpido, antes que nosotros, otros ensayistas. El hecho es doblemente significativo si tomamos la

---

<sup>13</sup>Ramón Gómez de la Serna, "Ismos", Obras completas (Barcelona: AHR, 1956, 1957), II, 1064.

literatura española como ejemplo comparativo. Mucho antes de Ben Jonson y de William Shakespeare ya existían el humor, como tal, y obras esencialmente humorísticas en nuestra literatura, entre ellas El Conde Lucanor (1335), de Don Juan Manuel, en una de cuyas historias basó Shakespeare su The Taming of the Shrew (1596). Una de las obras más importantes para el estudio del humor en sus más diversos matices es El libro de buen amor, del Arcipreste de Hita, escrito en 1330, es decir, no sólo con anterioridad al nacimiento de Jonson y de Shakespeare sino incluso diez años antes de que naciera Chaucer (1340-1400), en quien algunos críticos británicos ven al "padre" del humor por sus Canterbury Tales (1387). Pero no se trata de estos casos aislados; Torres Naharro, con su comedia de costumbres, vendría a ser, como ya hemos dicho, el instaurador del humor en la escena española y en el teatro moderno universal. Y el Corbacho (1438) del Arcipreste de Talavera, y La Celestina (1499) de Rojas, y los deliciosos "pasos" de Lope de Rueda (m. 1565), y las comedias de Gil Vicente (1514, por ejemplo, fecha de Comedia del Viudo), y tantas otras obras que rezuman típico humor español y europeo han sido producidas bastante antes de que Temple y Congreve postulasen el humor como privilegio británico. Edwin P. Whipple tuvo más tacto al abordar este tema: "There is probably no literature equal to the English in the number and variety of its humorous characters".<sup>14</sup> Y, a fin de cuentas, ahí está Cervantes, maestro del humorismo universal, modelo y pauta con su Don Quijote (1505, 1515) y para quien Carlyle tuvo uno

---

<sup>14</sup>Edwin P. Whipple, "Wit and Humor", Literature and Life (Segunda edición. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1850), p. 113.

de sus más encendidos elogios: "Cervantes is, indeed, the purest of all humorists; so gentle and genial, so full, yet so ethereal is his humour".<sup>15</sup> Lo que sucede es que los españoles jamás han tenido la sistematización normativa de ingleses y alemanes, en parte tal vez porque su temperamento ha impedido el florecimiento de una reflexiva autovaloración. Han tenido que ser ingleses y alemanes principalmente los que descubriesen los inmensos valores de nuestro Siglo de Oro y los que justipreciasen nuestra literatura como esencialmente constituyente de los orígenes del Romanticismo. Faltaron en España hombres como Temple y Congreve que, con plausible patriotismo, y con o sin razón, proclamasen al mundo sus valores auténticos o trataran de mostrar que ciertos valores universales coincidían con exuberancia en el suelo patrio.

Lo importante, al fin y al cabo, es la conclusión a que esto nos conduce: un erróneo concepto del humor. Porque el humor no está limitado --no puede estarlo-- por razones de nacionalidad o de raza, aunque existan pueblos, como el inglés, el gallego, el español en general, el francés, cuya idiosincracia y cultura permitan un mayor o mejor fruto humorístico. El humor es universal, y mucho más antiguo de lo que generalmente se piensa.

---

<sup>15</sup> Thomas Carlyle, "Richter", Critical and Miscellaneous Essays (London: Chapman and Hall, 1899), II, 96-159.

### 3. EL HUMOR, CONCEPTO INDEFINIBLE

El número de teorías y de definiciones del humor rebasa el millar. Entre los tratadistas más profundos destacan Aristóteles, Thomas Hobbes, Schopenhauer, Richter, Spencer, Lipps, Sully, Bergson, Freud, Eastman, Fabre...<sup>16</sup> Nadie se pone de acuerdo con nadie. Aunque todas las teorías encierran evidente interés, añaden algo, no se pretende crear un concepto y aquellos que se intentaron descansan en la errónea idea de lo cómico como origen. El fenómeno más común es confundir humorismo y comicidad en una sola entidad, o humorismo y chiste, o bien rebatir sistemáticamente las teorías anteriores simplemente porque no se comprenden y entonces se critica hasta la mera existencia del humor; o bien se estudia el humor en objetos o hechos humorísticos y se olvidan las particularidades por las que se "produce" el escritor humorista. En España se ha dado el caso curioso de que los filósofos y pensadores más reputados --Ortega y Unamuno principalmente-- no han querido inmiscuirse, mientras los alemanes, franceses o ingleses llenaron docenas de libros para intentar desentrañarlo. Wenceslao Fernández Flórez sugirió una posible causa al decir que cuando nuestros críticos se encuentran con un poco de gracia temen que "el contacto con la sonrisa perjudique su

---

<sup>16</sup>J.Y.T. Greig, en su obra The Psychology of Laughter and Comedy (London: George Allen and Unwin, 1923), hace un interesante resumen de las teorías más sobresalientes, unas cien (Pp. 225-279).

reputación".<sup>17</sup> Tan lamentable ha sido esa postura de nuestros pensadores como risible es el empeño de algunos en querer resumir en una definición, en una frase, toda una teoría del humor, toda una especulación filosófica del humor que, por ser radicalmente humano y vital, ha hecho y hace modificar su propio concepto según la circunstancia histórica. El humor no puede ser definido. Los grandes valores no pueden ser definidos. ¿Qué es la Verdad? ¿Qué significa Belleza? ¿Cuál es el significado de Fe? ¿Qué es Amor? ¿Cuál es el significado de "significado"...? Se le han visto muchas caras al humor, se le ha analizado desde múltiples ángulos. Pero separadamente. Sería conveniente intentar verlo desde todos esos ángulos simultáneamente. Si se consigue podremos iniciar el proceso de aislar elementos y componentes y de clasificar categorías, desde el humorismo (último peldaño, sublimación del humor) a la humoricidad (generalmente exenta de arte) o hasta el sarcasmo cruel, la categoría más baja y prácticamente ya exenta de humor.

---

<sup>17</sup>Wenceslao Fernández Flórez, Prólogo a sus Obras completas (Madrid: Aguilar, 1945-1964), I (cuarta edición, 1954), 16.

#### 4. NUEVOS CONCEPTOS, NUEVOS VOCABLOS

Antes de profundizar en el concepto del humor la primera dificultad con que nos encontramos es puramente lingüística. Se decimos que una comedia es humorística, que un chiste o un golpe de ingenio son humorísticos, si nos parece humorístico un hombre cuando se esfuerza por mantener el equilibrio al resbalar en la calle, y que es humorista también el que lo imita y se burla, y que es humorística una novela de humor, ¿cuál es la diferencia? ¿O es que el concepto que rige todos estos hechos es idéntico? ¿En qué se distingue un escritor humorista de un escritor humorístico, o un humorista-fabricante de chistes de un humorista-literato? Y ya que hablamos de humorístico, ¿cuál sería el paralelo de comicidad, al referirnos a lo relativo a lo cómico, en cuanto al humor?

Es sorprendente la falta de precisión semántica y la carencia de vocablos suficientes para expresar tantos conceptos implícitos en lo humorístico.

La palabra humor ha sido adoptada por razones etimológicas pero por diferente etiología, y posteriormente los sustantivos y adjetivos derivados de la misma doctrina humoral han sido adaptados a la literatura que se originó a consecuencia de dicha doctrina médica pero que desde hace siglos nada tiene que ver con ella. Se ha actuado, pues, de prestado. Se impone una revisión lingüística en lo que al humor se refiere. El concepto ha cambiado, cambia y posiblemente

cambiará con el curso histórico. Humor era la exhibición de los petimetres británicos, humor se dijo después que era cualquier anomalía física o mental y la gente se reía al ver pasar al jorobado o al cojo, humor se juzgó después lo que "empezó" a verse en Don Quijote; en la época actual el humor ha dado otra pirueta, y en España, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna y Wenceslao Fernández Flórez contribuyeron decisivamente a elevarlo a categoría estética y filosófica: a humorismo. La verdad es que los hechos o temas susceptibles de visión humorística son exactamente los mismos: el jorobado no ha perdido su chepa, al cojo no le ha nacido otra pierna, Don Quijote no ha cambiado un ápice... Lo que sucede es que "vemos" las cosas de distinta manera. Es como si el humor hubiese llegado a su madurez. A nadie puede extrañar, entonces, que un vocablo tomado por los pelos por Ben Jonson alcance un punto histórico tras del cual requiera una revisión.

De suerte que hay que ir pensando en vocablos que nos ayuden a precisar mejor las categorías dentro del humor. El humorismo debería entenderse como derivado de humor, poetización, sublimación, intelectualización de éste, y usarse para expresar una doctrina, escuela, filosofía o sistema literario (no importa, de momento, la diferenciación). Y nos quedamos sin vocablo para expresar el resto del humor, lo que por ejemplo en comedia logramos con comicidad. La antigua palabra humorividad (abundancia de humores corporales) todavía huele a doctrina médica y tampoco precisaría los límites del vacío en que nos hallábamos. Sugerimos humorividad. Vendría a ser, lingüísticamente, como unicidad (calidad de único), psiquividad o humanidad. Y, semánticamente, distinguiríamos entonces humorista (el escritor



adicto al humorismo) y humoricista (el que practica la humoridad: calidad de humor en su aspecto vulgar o no artístico, humor chistoso, jocoso, desprovisto de las inquietudes filosóficas o estéticas que mueven hacia el humorismo), teniendo como verbo humorizar (la acción de pensar o escribir con humor), concepto éste ya aislado por ejemplo en el idioma inglés, "to humorize", definido como: "to regard and deal with things from a facetious or humorous point of view; as to moralize and humorize over life".<sup>18</sup> Así, huyendo de las definiciones pero estableciendo paridades más o menos análogas diríamos humorismo como decimos humanismo o modernismo, humoridad como humanidad o modernidad, y humorizar como humanizar. Por último, nos interesa diferenciar entre una novela humorística (escrita con humor o con humorismo), un escritor humorista (el que la escribe), y un humoricista (el chistoso y el incurso en las distintas categorías del humor que discutiremos en el Capítulo 9).

Tampoco puede sorprender, además, el reconocimiento de esta necesidad renovadora pues ya tenemos ejemplos como subjativizar, objetivizar, relativizar y sus derivados subjativización, objetivización y relativización, todavía sin sanción de la Real Academia y generalmente adoptados ya por literatos y científicos.

---

<sup>18</sup>New Standard Dictionary of the English Language (New York: Funk and Wagnalls, 1963).

## 5. EL HUMOR, "CASI" TAN ANTIGUO COMO EL HOMBRE

En busca de los orígenes del humor llegamos hasta el Paraíso. No tenemos medios para probar, pero sí para comprender e interpretar, el comienzo de la risa y del humor, si bien podemos admitir, como apuntó también Dudley Zuver, que la primera en reírse fue la serpiente al tentar a Eva.<sup>19</sup> Inmediatamente antes, durante y después de que Eva hubiera sido tentada se originan temas fundamentales para la Humanidad. Y al reírse la serpiente como parece que lo hizo, dio origen al humor que se ha dado en llamar negativo o negro y a sus derivados: la ironía malintencionada, el sarcasmo, y el ridículo, la comicidad... Hay que suponerse a la serpiente argumentando para engañar a Eva y desternillándose de risa después del triunfo. Hay que imaginarse a Adán y Eva apresurándose a taparse con hojas de higo ruborizados ante "la parte cómica de su visión"<sup>20</sup> y porque ven ya lo sexual "como lo extraño y como lo cómico".<sup>21</sup> Y aquí se originan también, fuesen o no conscientes de ello los primeros afectados, los dos sentimientos radicales de la vida: el de lo trágico y el de lo cómico, como consecuencia de la contradicción implícita en el reconocimiento de nacer y morir que aprendieron nuestros primeros padres

---

<sup>19</sup>Dudley Zuver, Salvation by Laughter. A Study of Religion and the Sense of Humor (New York: Harper and Brothers, 1933), p. 186.

<sup>20</sup>Ibid., pp. 186 ss.

<sup>21</sup>Sören Kierkegaard, El concepto de la angustia (Sexta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1963), pp. 69 ss.

y que Kierkegaard afirma dieron lugar al de la angustia.<sup>22</sup> Con la tentación de la serpiente comienza asimismo el "placer del humor" que desde Freud se ha dado en considerar fenómeno moderno, erróneamente, y que "surge a costa del desarrollo de afecto cohibido, esto es, del ahorro de un gasto de afecto",<sup>23</sup> teoría que Grotjahn reestructura luego diciendo que el cómico, el payaso, etc., "pertenecen a la gran familia de gentes que luchan por hallar una válvula de escape aceptada para sus impulsos de agresión".<sup>24</sup>

+       +       +

El humor existe en todo. Es parte de la vida misma. Está en el hombre. Pero lo hallamos, en su estadio primario, en bruto, en potencia; por eso la calidad del humor depende de cómo lo tratemos: de la sensibilidad e intencionalidad de la persona. Es evidente que "...everything under the sun, and the sun itself, can become the butt of a joke",<sup>25</sup> si bien hay que tener en cuenta "...that it is not everyone who is capable of the humorous attitude; it is a rare and precious gift, and there are many people who have not even the capacity for deriving pleasure from humor when it is presented to

---

<sup>22</sup>Ibid.

<sup>23</sup>Sigmund Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente", Obras completas (Traducción castellana de Luis López-Ballesteros. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1952), II, 200.

<sup>24</sup>Martín Grotjahn, La máscara burlona (Traducción castellana de Joaquín Merino. Madrid: Morata, 1961), p. 40.

<sup>25</sup>Dudley Zuver, op. cit., p. 3.

them by others".<sup>26</sup> La persona con sentido de buen humor, la capaz de captar el valor humorístico de un objeto o de un suceso, podría hallarse en un término medio entre la mencionada teoría de Levine y Redlich y la que Harms expresa en estos términos: "An adult who laughs to himself, without any relation to another person or to a book or magazine page representing an author, is considered abnormal mentally".<sup>27</sup> Esta persona con capacidad humorística sentirá un sano placer --tan indefinido como indefinible-- al descubrir un ángulo inédito o poco común en lo que está viendo, escuchando, analizando... El humor también puede "fabricarse", naturalmente, tomando como materia prima una serie de sugerencias: lo sexual, lo más o menos obsceno, las actividades sociales, y puede usar la técnica del juego de palabras, la transposición de puntuación, los errores ortográficos, etc., lo cual nos dará el chiste, que a su vez se subdivide en diferentes categorías, como ha explicado Jesús Casal en su estudio y antología.<sup>28</sup> Los contrastes conceptuales y juegos estilísticos producen la familia de los epigramas, los retruécanos, la humorada de Campoamor, la greguería de Gómez de la Serna... Tanto los chistes como estos últimos malabarismos intelectuales tendrán tanto más éxito cuanto mejor hayan calado sus autores en la actualidad palpitante de

---

<sup>26</sup>Jacob Levine y Fredrick C. Redlich, "Failure to Understand Humor", The Psychoanalytic Quarterly, XXIV (1955), 571.

<sup>27</sup>Ernest Harms, "The Development of Humor", The Journal of Abnormal and Social Psychology, XXXVIII (1943), 352.

<sup>28</sup>Jesús Casal, El chiste: técnica y análisis (Madrid: Instituto Editorial Reus, 1950).

su tiempo o aciertan a hacer "presentable" lo prohibitivo, con la excepción de la greguería, una curiosa mezcla de humorismo y de metáfora, y a veces de humoricidad, pero con calidades filosóficas y estéticas.

El humor se exterioriza tanto en la literatura como en el arte; en realidad, es la fuente de inspiración de las grandes obras artísticas sea novela, pintura, escultura, música,<sup>29</sup> poesía. Y hay que analizarlo y clasificarlo según la técnica de expresión: novela, ensayo, comedia, chiste, etc.; y según la calidad resultante y la intencionalidad del humorista: humorismo, comicidad, humoricidad, ironía, sátira, sarcasmo, burla, parodia... Se ha dicho que es patrimonio del mundo civilizado y que en el humor influyen (en su calidad) razones de edad, nación, etc., como han mostrado Eysenck,<sup>30</sup> y Cattell y Luborsky.<sup>31</sup> Los dos últimos incluyen, entre otras, las siguientes notables influencias: la diferencia de convenciones sociales, cultura, lo que es humorísticamente permisible, nacionalidad, idioma, movimiento histórico y el específico nivel de inteligencia [yo entiendo "nivel intelectual"] de los individuos.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup>V. el interesante ensayo antológico de Leonard Bernstein Humor in Music, Phonodisc Columbia (1961).

<sup>30</sup>H.J. Eysenck, "An Experimental Analysis of five Tests of 'Appreciation of Humor'", Educational Psychology, Meas. (1943), 3.

<sup>31</sup>Raymond B. Cattell y Lester B. Luborsky, "Personality Factors in Response to Humor", Journal of Abnormal and Social Psychology, XLII (1947).

<sup>32</sup>Ibid., p. 402.

## 6. EL HUMORISTA

Lo anteriormente discutido nos hace tratar ahora del sentido del humor desde el ángulo de potencialidad humorística de la persona. Preciarse de tener sentido del humor ha llegado a considerarse como algo imprescindible para moverse en sociedad. Todo el mundo pretende tener sentido del humor... si bien muchos carecen de él. Lo que no suelen especificar es si tienen sentido de buen humor o de mal humor, o si tienen un erróneo sentido del humor. Si a alguien se le dice que tiene muy buen sentido del humor habremos proferido un piropo encantador; pero si se le dice lo contrario se sentirá avergonzado, abochornado, insultado. ¿Por qué? Se le supone una necesidad, pero por lo general no se acepta cuando se lo aplican a uno mismo. Martín Alonso asegura que el humor "existe en los pueblos con solera".<sup>33</sup> Sigmund Freud distingue a las personas capacitadas para el humor y afirma que el humor "no se halla a disposición de todo el mundo y, ampliamente, sólo a la de contadas personas, a las que caracterizamos diciendo que tienen 'chiste'. En este sentido se nos muestra el 'chiste' como una especial capacidad perteneciente a la categoría de las antiguas potencias del alma",<sup>34</sup> si bien, poco después, al referirse a la constitución siconeurótica del individuo conocido

---

<sup>33</sup>Martín Alonso, ibid., p. 452.

<sup>34</sup>Freud, op. cit., p. 119.

por chistoso, dice que "...se experimenta, con frecuencia, la sorpresa de ver que se trata de sujetos predispuestos a enfermedades nerviosas".<sup>35</sup> Whipple ya apuntara que "without a well-trained capacity to perceive the ludicrous, the health suffers, both of the body and the mind".<sup>36</sup> Para Martín Grotjahn el sentido del humor supone madurez emocional: "Cuando se controlan las relaciones sociales, cuando el individuo ha logrado --o está próximo a lograr-- una relación pacífica consigo mismo, sobreviene esta apreciada característica del sentido del humor (...) El humor y la sonrisa (...) se perfeccionan e integran en los estadios finales del desarrollo humano".<sup>37</sup> Grotjahn es más preciso más adelante al insistir en que "el sentido del humor se desarrolla en fases y, gradualmente, a lo largo de toda la existencia. Cada nuevo paso supone el dominio de una ansiedad; y cada conflicto controlado en las diferentes etapas de desarrollo supone un incremento del sentido del humor".<sup>38</sup> En Memoir of Thomas Hood, de Richard Monckton Milnes, encontramos un paralelismo con este criterio: "The sense of humor is the just balance of all the faculties of man, the best security against the pride of knowledge and the conceits of the imagination, the strongest inducement to submit with a wise and pious patience to the vicissitudes of human existence"; y concluyamos con la frase de Angel Antonio Mingote publicada en AEC: "sin sentido del humor no se pueden hacer cosas importantes en la vida".

---

<sup>35</sup>Ibid., p. 121.

<sup>36</sup>Whipple, op. cit., p. 86.

<sup>37</sup>Grotjahn, op. cit., p. 70.

<sup>38</sup>Ibid., p. 189.

+       +       +

Nuestro campo se va restringiendo ahora, va adquiriendo unos contornos. Tenemos que comenzar ya a valorar con exactitud tres aspectos: quién y qué es esa persona singular, excepcional, poseedora del sentido del humor (desde el ángulo del autor); por qué siente él y nos hace sentir a nosotros (en términos literarios ya) el freudiano "placer humorístico"; y diferenciar fielmente desde ahora el significado de algunas palabras del vocabulario humorístico: humor, humorismo y humoricidad, humoricista y humorista, y humorizar.

La investigación psicoanalítica del por qué experimentamos aquel placer nos llevará al humorismo puro a través del perspectivismo; y la configuración del humorista debe conducirnos al mismo punto pero a través de otros elementos constitutivos, principalmente la especulación filosófica.

Según la calidad y la intencionalidad el humor da lugar a varios compuestos humorísticos que oscilan, como ya hemos visto, entre el sarcasmo cruel o el chiste burlón y el humorismo en cuanto éste esboza una filosofía. El humorismo, hasta cuando sirve a sus propósitos echando mano de otros compuestos derivados también del humor, se confunde con la filosofía: "A philosophy, teaching the sweetness of adversity, runs through all the amusing but penetrating studies of life Chaplin has given us",<sup>39</sup> si bien algunos lo interpretan "as a play", como han mostrado Fry<sup>40</sup> y Eastman: "It is true that humor

---

<sup>39</sup>Theodore Huff, Charlie Chaplin (New York: Henry Schuman, 1951), p. 5.

<sup>40</sup>William F. Fry, Sweet Madness. A Study of Humor (Palo Alto, Calif.: Pacific Books, 1963).



depends upon playfulness and implies it".<sup>41</sup> Nos atraen múltiples aspectos en un escrito humorístico: forma, ritmo, estilo, los cuales contribuyen a su disfrute antes de que se desvele el verdadero mensaje ("pre-enjoyment") o la pura delectación estética que nos transmite el autor al final ("end-enjoyment"), como ha sugerido Sandor Feldmann al exponer su teoría del "faulty thinking" y del "displacement of the super-ego" de Freud.<sup>42</sup> Naturalmente, a veces el escritor crea su estilo dentro del humor con la ayuda del disparate, o gusta de usar éste, como Ramón Gómez de la Serna: "...en mi obra siempre ha alternado el disparate con lo que casi lo era..."<sup>43</sup>, pero, salvo casos excepcionales como el indicado, el auténtico humorista --no el humoricista-- puede no recurrir siquiera al contraste o a la comparación y su prosa, simple y llana, narra el hecho tal cual ha sucedido, o la idea, pero con tal dosis de humorismo, de gracia, de lo que los andaluces tan certeramente conocen por duende o los madrileños por ángel que da lugar a páginas de la más honda delicadeza espiritual, como en Dickens, W. Fernández Flórez, José Plá, Evaristo Acevedo... Otras veces el humorista, merced a su indefinible "sexto sentido", se apercibe antes que nadie de un error de cálculo y antes de tratar el tema se apresura a poner en orden las cosas y a colocar cada una en su debido lugar y proporción: justiprecia, lima

---

<sup>41</sup>Max Eastman, The Sense of Humor (New York: Simon and Schuster, 1948), p. 77.

<sup>42</sup>Sandor Feldmann, "A Supplement to Freud's Theory of Wit", The Psychoanalytic Review, XXVIII (1941), 215.

<sup>43</sup>Ramón Gómez de la Serna, "Teoría del disparate", Disparates (Madrid: Espasa-Calpe, 1921), p. 6.

asperezas, pule filos y contornos demasiado agudos, punzantes. Esto ha dado lugar a lo que equivocadamente algunos tratadistas calificaron de "teoría de la degradación". Así Höffding: "Die Inkongruenztheorie ist offenbar eine besondere Form der Degradationstheorie".<sup>44</sup> No se explicaría, en tal caso, el hecho de que la gente expresase su conformidad por medio de la sonrisa, la risa, la aprobación. Si aprueba tal justipreciación de valores es precisamente porque ha reconocido que lo que parecía grande ha quedado demostrado que lo es menos, y lo que simulaba pequeño resulta que no lo es tanto. A pesar de todo, la ocasión se presta a confusiones. Por eso debe recordarse que existe, dentro del humor, lo que el mismo Höffding llama "der grosse Humor" --"el gran humor"--, es decir, el humorismo. Uno de los pensamientos más cuerdos lo encontré en Harms: "One of the most important factors in the contrast between great and small humor is the brief duration of the influence of small humor. Real humor makes anyone who experiences it eager and anxious to think and even to meditate about it".<sup>45</sup> La discrepancia es evidente entre el "pequeño humor" (como el chiste, la degradación, la burla) y el "gran humor", la sublimación, el humorismo, que jamás podrá expresar odio, amargura o resentimiento, sino benevolente comprensión.

El humorista es crítico hasta la médula. Y también artista; y "to be an artist is to be a spectator, and of all spectators the

---

<sup>44</sup>Harald Höffding, Humor als Lebensgefühl (Der grosse Humor), (Leipzig: O.R. Reisland, 1930), p. 53.

<sup>45</sup>Ernest Harms, op. cit., p. 366.

great humorist has the widest range of vision".<sup>46</sup> Sin embargo, apenas ha sido estudiada la personalidad del humorista. La investigación se ha preocupado más por el análisis de la risa y de lo que hace reír<sup>47</sup> que de lo que se teje en el espíritu y en la sensibilidad del autor, y aún así han sido los psicoanalistas los que se han ocupado más del tema. Los pensadores se han olvidado de analizar las cualidades y particularidades que coinciden en el humorista para que lo sea, y los críticos no acabaron de darse cuenta de que "o humorismo está nos autores non nas criaturas".<sup>48</sup> La Pardo Bazán clamó un día: "Claro está que no es el retrato sino el artista lo que admiramos".<sup>49</sup>

Y es que el humorista no lo es "por casualidad", aunque algunos no se hayan percatado de que lo eran hasta que alguien se lo dijo. Este es el caso, por ejemplo, de José Plá y de Camilo José Cela. Cuando escribe una obra humorística, el escritor suele ser perfectamente consciente del ángulo desde el que trata su tema. El humorista, en cuanto artista, nace con ese don; en cuanto estrictamente escritor se hace, se pule. Se trata de dos categorías bien distintas entre sí aunque necesariamente tengan que complementarse y completarse. El don, la "vena" del verdadero humorista, viene a ser el "duende" de que hablábamos antes; es un "algo" que impregna

---

<sup>46</sup>Greig, op. cit., p. 197.

<sup>47</sup>Stephen Potter tiene una interesante discusión sobre "lo que nos hace reír" en Sense of Humor (New York: Henry Holt, and Co., 1954), pp. 8 ss.

<sup>48</sup>Celestino F. de la Vega, O segredo do humor (Vigo: Galaxia, 1963), p. 63.

<sup>49</sup>Emilia Pardo Bazán, "Polémicas y estudios literarios", Obras completas, VI (Madrid: R. Velasco, sin fecha), 13-14.

y se extiende por toda la obra, diga ésta lo que diga; lo sentimos apenas comenzamos la lectura, vemos al autor allá arriba dominándolo todo --incluso al lector-- con su fina agudeza y su gracia. El humorista será tanto más estimado cuanto más sublime sea ese don, ese estado o delicadeza espiritual; es como el poeta, a quien se le perdona un error de forma (estilo), pero no de inspiración. Al humorista tampoco puede perdonársele la falta de ese "duende". De otro modo el humorista deja de serlo y se queda en un chistoso cualquiera, en un humoricista. Pero la actitud se adquiere, viene de afuera, se asimila y se hace doctrina. El humorista puede acercarse a los temas más simples (Ramón Gómez de la Serna, Julio Camba, José Plá, W. Fernández Flórez), a las grandes antítesis de la vida (Cervantes, Shakespeare), o humorizar irónicamente (Molière, Benavente), pero en todos estos ejemplares habremos notado rápidamente que el humorista actúa movido por su actitud ante la vida, por una concepción "sui generis" del mundo y de la vida (podría ser también una reafirmación de su auténtica autenticidad), por una "filosofía" que, como tal, sí que es moderna.<sup>50</sup> Martín Alonso dijo de Julio Camba: "ha convertido en filosofía su humorismo celta".<sup>51</sup>

Mencioné las antítesis, las paradojas de la vida, y merece la pena recordar la teoría que en algún tiempo estuvo en boga: la de la

---

<sup>50</sup>Algunos pensadores rehusan llamarla filosofía porque carece de sistematización intelectualista. Naturalmente que no puede haberla a poco que conozcamos el humorismo. Pero esa actitud vital, en cuanto norma, doctrina, es filosofía y los humoristas lo saben mejor que nadie. Lo raro sería la creación o redacción de un sistema para dar "forma oficial" a lo que no la necesita para comprendérsela.

<sup>51</sup>Martín Alonso, op. cit., p. 452.

contradicción. Para Martín Alonso el humorismo (tal vez quiso decir la humoricidad) se basa "en la contradicción aparente o real de las cosas y las ideas".<sup>52</sup> Probablemente sería más auténtico decir que el humorismo necesita más dosis de escepticismo que de consciencia de lo contradictorio, pues hay abundantes muestras de producciones literario-humorísticas en las que se analizan objetos no contradictorios en sí mismos o en relación con lo demás. Por otra parte, la frase de Martín Alonso habría que conectarla con otra que encuentro en la misma página: "Todas las afirmaciones o negaciones literarias [yo añadiría "y filosóficas"] se han ido destruyendo unas a otras", lo cual demuestra no sólo una contradicción sino una prueba de la angustia vital del hombre en su esfuerzo por descubrir la verdad existencial, el fruto de cuyo esfuerzo, analizado intrahistóricamente y en perspectiva --términos humorísticos--, nos deja con un conceptismo vital también. Esto añade tres elementos de suma importancia a nuestra tesis: la intrahistoricidad, el perspectivismo y el escepticismo.

El humorista esencial, ¿qué busca? No es que sea un insatisfecho pasivo, estoico, senequista, sino que al darse cuenta de las limitaciones del hombre ve la vida en su justa dimensión y proporciones, y más que anhelar lo grande material hace de su vida un constante afán por aprehender lo bello, lo perfecto. Que lo encuentre o no, es un problema distinto y nos llevará a otras conclusiones. Unamuno hizo de su vida una búsqueda permanente aunque él mismo confesaba que "sabía" que jamás podría hallar la verdad, la respuesta a la razón de

---

<sup>52</sup>Ibid., p. 451.

su angustia. Llevado el humorismo a su justa posición metafísica Santayana nos dice que "the habit of looking for beauty  $\overline{L}$  podríamos interpretar también "and perfection"] in everything makes us notice the shortcomings of things; our sense, hungry for complete satisfaction, misses the perfection it demands".<sup>53</sup> La frecuencia o la insistencia en este descubrir la falta de perfección o de belleza, el frenesí de la hipersensibilidad del humorista que le lleva al "hábito de buscar la belleza en todas partes", da como consecuencia el escepticismo. Cejador y Frauca afirmó en una ocasión que "el humorismo es la ironía filosófica del sabio desengañado que, cansado de buscar lo que su alma ansía, cae desfallecido y se sonríe de todo para consolarse; es el epifonema del escéptico"; un escéptico que a Pío Baroja le preocupaba cuando hace decir a Macrosophos: "Va mal. Lleva un camino imprudente y errado. Se está haciendo un escéptico".<sup>54</sup> También podríamos decir que se sonríe al ver que los demás son incapaces de descubrir esa "falta" que para él constituye su desengaño. Pero no olvidemos que el humorista es un hombre de carne y hueso. Y que ante aquel dilema tiene que tomar una decisión, un solo camino: vivir o no vivir. Por eso Martín Grotjahn dice que "El humorista es un héroe, y es también humano. Reconoce la realidad generalmente como mala; pero se conduce como si no le afectara, como si no le importara".<sup>55</sup> Es decir, para Grotjahn el hecho de que el

---

<sup>53</sup>George Santayana, The Sense of Beauty (New York: Charles Scribner's Sons, 1936), p. 94.

<sup>54</sup>Pío Baroja, La leyenda de Jaun de Alzate (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), p. 128.

<sup>55</sup>Grotjahn, op. cit., p. 50.

humorista decida "quedarse" es una prueba de heroicidad. Sólo este hecho específico ya es suficiente para distinguir y aislar al humorista del resto de los humoricistas que practican o son adictos a las restantes categorías del humor. Pero para mí esto no es suficiente. Hay que ir más allá. No se trata del "ser o no ser" shakespeariano sino del "querer ser" unamuniano; o del "querer querer ser", que no es lo mismo. No se trata, pues, de quedarse, amargado, sufriendo estoicamente, o como el sarcástico o el satírico, sino de llegar a la conclusión de que hay que comprender la vida en su justa dimensión y valor, aceptándola como es y no como quisiéramos que fuese, y buscando lo más bello dentro de esas limitaciones. Pero la cuestión es que hay que vivirla íntegramente, intrahistóricamente, siendo en todo y en todos, y a la vez relativizándola merced al perspectivismo. Así no podrán existir las contradicciones de que nos hablaba Martín Alonso. El escritor gallego Angel Fole ha dicho que el humorista "ve lo uno y lo otro --fatal-- de la cosa y del caso. Ve en polaridad, en paradoja. Y, a veces, el derecho y el revés a un tiempo mismo".<sup>56</sup> El humorista encuentra un agri dulce placer en la duda (fundamental para la verdadera fe, según Unamuno), a lo que contribuye una sutil sensibilidad para la melancolía.

Aquel valor estético del creador-artista<sup>57</sup> que mencionábamos antes está conduciéndonos a un problema harto importante. El humo-

---

<sup>56</sup> Citado por Celestino F. de la Vega, op. cit., pp. 52-53.

<sup>57</sup> Este tema, como el del placer estético que experimenta el que contempla la obra, ha sido ampliamente tratado por Otto Rank en Art and Artist (Traducción inglesa de Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1937), particularmente en el capítulo "The Play-Impulse and Aesthetic Pleasure".

rista, al aceptar la realidad, va a usar su sentimiento tanto como su razón: "true humor springs not more from the head than from the heart; it is not contempt, its essence is love".<sup>58</sup> Y aun no encontrando la perfección o la belleza el humorista se deleita en su búsqueda, halla un placer estético en ello; de su concepción de la vida ha hecho ya una actitud, un postulado, habiendo pasado por lo que Höfdding llamaría "autoafirmación". Pero, ¿cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Cuál ha sido el desarrollo de este proceso, psicológica y ontológicamente hablando?

El humorista se sale de sí mismo. Se hace una reflexión de honda trascendencia. Experimento placer al escaparme de mí, al sentir en mí lo otro, y viceversa; al experimentar la consciencia de que soy en mí y en lo demás al mismo tiempo, simultáneamente. Soy, pues, auténticamente, completamente, y cuanto más intensamente lo logre más totalmente seré también. Suelo vivir metido en mí, apasionado con mi propio y exclusivo "ego", en la limitada dimensión de mi yo. Al desplazarme, y sin dejar de ser yo, es como si viviera en otros mundos, en el mundo-persona o en el mundo-cosa del que, como artista, hago brotar el humorismo: humorizo. Se expande el horizonte visual y mi sensibilidad capta sensaciones inéditas, y cuantos más allá sea capaz de experimentar más madurez adquiero. Por eso el humorista no se reafirma hasta que tiene madurez mental y emocional. Es, en definitiva, el ser en todo, cuya imposibilidad hacía doler las entrañas a Unamuno. Para don Miguel el "yo y mi circunstancia de Ortega se enriquecía además con el "todo y todos

---

<sup>58</sup>Thomas Carlyle, op. cit., II.



los que me rodean", con el pasado ("con su haber y con su debe") y con el futuro, en un delirio de vivir intrahistórico o intrahistóricamente. En esta teoría abunda también Santayana al afirmar que "we enjoy the stimulation and the shaking up of our wits. It is like getting into a new posture, or hearing a new song",<sup>59</sup> y al decir que esto significa "...the expansion into another life".<sup>60</sup> En cierto modo, nos encaramos con la teoría de la subjetivización de Richter.

Pero todavía no es suficiente. Hemos subjetivizado algo. Mientras nos hallemos más o menos adheridos al objeto no podremos jamás verlo en todos sus lados. El humorista necesita "el derecho y el revés" y ver todo al mismo tiempo, simultáneamente, como necesita ser en sí mismo y en el objeto con idéntica simultaneidad. Aquí sorprendemos la tercera dimensión del proceso humorístico que, como en el caso de Don Quijote y de otras muchas obras, el autor puede dejarla para atraer psicológicamente al lector haciendo que "se meta", que "se sienta" dentro de la obra. Es decir, el humorista subjetiviza, se liga y funde con la cosa al mismo tiempo que es en sí mismo; pero después tiene que reobjetivizar la misma cosa, y además ocupar simultáneamente las tres posiciones: ser en sí mismo, en la cosa y en un hipotético tercer lugar (se puede ceder, como hemos dicho, el privilegio al lector) desde el cual va a ver, a analizar, a contemplar todo, y seguramente es entonces (como en Don Quijote) cuando el lector decide que la realidad que él ve es mucho más real que la que ven autor y personajes. Con esta última fase, que bien encaja en lo

---

<sup>59</sup>Santayana, op. cit., p. 188.

<sup>60</sup>Ibid., p. 192.

que los gallegos conocemos por "estar de volta", el ciclo humorístico queda completado; es el imprescindible perspectivismo. También, desde luego, viene a ser una posición arriesgada --como la de algunos sicoanalistas--, próximo a la locura. Freud ya expresó esta preocupación al descubrir que los humoristas estaban "predispuestos a enfermedades nerviosas", y Eça de Queiroz hizo una confesión muy significativa:

"Hasta ahora, mi buen humor, por el que doy las gracias al Dios universal todos los días, ha mantenido en mí la sonrisa de los fuertes y de los sencillos. Pero empiezo a cambiar. Me sorprende paseando por la sala horas enteras, con la cabeza baja, rumiando cosas tristes. Tengo unas canas tolerables, y --¿por qué no decirlo?-- me dan a veces ganas de recurrir al coñac para crearme un paraíso artificial".<sup>61</sup>

Lejos de lo que pueda sospecharse, y con o sin propensión a complicaciones nerviosas, lo cierto es que el humorista --sea escritor, pintor, músico-- cree vivir más la vida, ser en su profundidad metafísica. Expone Ortega su teoría del perspectivismo en "Verdad y perspectiva" (El Espectador, I) y en El tema de nuestro tiempo. He aquí algunos de sus pensamientos brevemente resumidos por su discípulo Julián Marías: "El ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva", "El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad", "La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces",

---

<sup>61</sup>Eça de Queiroz, Obras completas (Traducción castellana de Julio Gómez de la Serna. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1948), I, 95.

"...lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra", "La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de su deformación, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo", "Esta manera de pensar lleva a una reforma radical de la filosofía y, lo que importa más, de nuestra sensación cósmica".<sup>62</sup> Ortega, que se distinguió, en lo que al humorismo se refiere, por eludir el contacto con él, estaba bien ajeno a sospechar que el planteamiento de su doctrina del perspectivismo vendría a ser un punto medular en la filosofía humorística.

+ + +

Esto es el humorismo. Va más allá del bien y del mal. El mismo humorismo que ya por Juan Pablo Richter y sus seguidores era percibido no solamente como un arte sino también como una ética y una filosofía de la vida; el mismo que, en su autenticidad, toca lo sublime y la emoción (patos), como ha dicho Leacock,<sup>63</sup> y que para Eastman es "the most philosophic of all the emotions".<sup>64</sup>

Esta última cita vuelve a plantear la idea sostenida por algunos de que en el humorismo no puede haber emoción, y vale la pena discutirlo ahora en detalle. No es eso. Lo que sucede es que el humorista, puliendo contornos, no permite que el lector se emocione con apasionamiento; a veces los ojos están húmedos, y en los labios hay

---

<sup>62</sup> Julián Marías, Historia de la filosofía (XIV edición. Madrid: Revista de Occidente, 1961), pp. 436-437.

<sup>63</sup> Stephen Leacock, Humor and Humanity (capítulo IX, "Humor and Sublimity"), (New York: Henry Holt and Co., 1938).

<sup>64</sup> Eastman, op. cit., p. 22.

el esbozo de una sonrisa. La falta de emoción (sic) no ha de referirse, por lo tanto, a que no se pueda experimentar emoción sino a que no debe haber "ligadura emocional" con los elementos que constituyen el caso o hecho humorístico para poder verlo objetivamente tanto el escritor como el lector, teoría en la que abunda también Eysenck.<sup>65</sup> Bergson ha tocado el tema: "Hay un arte de adormecer nuestra sensibilidad y de imponerle sueños" (...) "lo hay también de debilitar nuestra simpatía en el preciso instante en que se podría manifestar".<sup>66</sup> Es entonces cuando el autor de comedias aumenta la dosis de humor, como le sucedía a Molière.

El humorismo debe generar objetivización en tal proporción que nos impida crear inconsciente o conscientemente en nuestra mente la posibilidad de que podamos nosotros intervenir en la situación (emoción). Lo que el humorismo plantea tiene que ser irremisible, incuestionable, y se ve desde tal perspectiva, a tal "distancia", que el sentimiento emocional o de solidaridad se mantendrá siempre en el lugar prudente. Es, otra vez, lo que Höffding llamó tan certeramente "der grosse Humor", que emerge de una actitud de profunda comprensión de las pequeñas y grandes tragedias de la vida, con amabilidad y con bondad, y dirigiéndolas hacia un camino de análisis humorístico, sin sarcasmo malicioso, odio u otra actitud mental superficial. El trazo impresionista del humorista parece jugar como la mariposa y da la sensación de que casi no toca lo

---

<sup>65</sup>H.J. Eysenck, "The Appreciation of Humour: An Experimental and Theoretical Study", The British Journal of Psychology, XXXII (1942), 307.

<sup>66</sup>Bergson, op. cit., p. 106.

que nos hace sentir porque nos lo dice susurrando, sin violencias. ¿No os habéis fijado en la extraña seriedad de los humoristas? A veces nos dan la sensación de que están "fuera de este mundo", de no "haber vuelto" todavía de su "excursión"; hasta se nos antojan seres superiores. Como si estuviesen un poco por encima de este mundo; algo así como el niño, que se siente superior a sus juguetes; o el místico, que está entre el cielo y la tierra. Viven su mundo. Y es curioso que, de lo que quiera que escriba, el buen humorista siempre estará filosofando.

El humorismo es intemporal y universal, como el de Don Quijote o el de Falstaff... Ramón Gómez de la Serna dijo que el humorismo "acaba en sí mismo", se completa en sus propios cuadros. Jamás emite soluciones --¡pues no faltaba más, crear otra "solución"!-- o llega a conclusiones --ya lo dijo Pawlowski-- porque toda conclusión, como la palabra indica, es eso, una conclusión, una muerte intelectual... Es fresco, innovador, vivificador, nos hace pensar, apenas permite la ficción --por eso es tan difícil la novela humorística--, gusta de descubrir todo, de simplificarlo, pone una nueva y extraña luz sobre las cosas, una luz que, según Pío Baroja, "no permite el maquillaje, como la del sol". Es conceptual; el buen humorista es conceptista. Se encuentra a veces limitado en el tiempo o en el espacio no por sí mismo sino por el estilo literario en que lo envuelve el autor; este es el caso de un Benito Pérez Galdós. Según F. de Onís, "la esencia del humorismo de Galdós es comprensión, amor y simpatía (...) Galdós es el ejemplo más alto, desde los grandes clásicos, de la capacidad española (...) de sonreír

serenamente al acabarse la última esperanza".<sup>67</sup> La cita de Galdós me recuerda un feliz análisis de Pérez-Rioja que vale la pena recoger:

"Mientras el escritor realista y el naturalista observan muy de cerca la realidad, en un afán de mostrarla tan al desnudo o más de como es; mientras el poeta lírico la ve --si es que la mira-- con excesiva lejanía; en tanto el autor cómico o el caricaturista la deforman con cristales de aumento, el verdadero humorista, dueño de la perspectiva, sabe situarse en un punto equidistante y móvil. Unas veces se acercará mucho a las cosas, como el naturalista; otras necesitará alejarse de ellas para luego contemplarlas mejor. Pero enfocará siempre la realidad desde el sitio preciso y con luz adecuada, para ofrecernos una visión fiel y peculiar. Su objetivo es luminoso y puede girar en todas direcciones, para enfocar las diversas caras y paisajes que le ofrece la realidad".<sup>68</sup>

Por último, diríamos (sin intentar la discutida y criticada definición axiomática, pero sí forzado a llegar a la esencia del humor) que el humor es la consciencia, sobrellevada filosóficamente y expresada con sutil gracia, de las limitaciones e imperfecciones humanas, y que el humorista es el que se apercibe de ello y quiere y es capaz de decirlo artísticamente; unas veces el humorista sugiere soluciones (humorista-moralista) y otras se limita a desvelar la verdad por puro deleite estético (humorista-artista) o sustituye su arte por la incongruencia, el chiste o la perogrullada (humoricista).

---

<sup>67</sup>F. de Onís, "El humor de Galdós", Revista Hispánica Moderna, IX (1943), 293-294.

<sup>68</sup>José Antonio Pérez-Rioja, El humorismo (Barcelona: Col. Surco, 1942), p. 43.

## 7. LOS "LÍMITES" DEL HUMOR

Se nos plantea ahora un problema muy importante. A través de las últimas páginas hemos intentado elevar el humor a su categoría máxima, a la sublimación, pero es evidente que los humoristas con tales características no abundan. Escasea este extraño tipo de genio; viene a ser como un místico. La mayoría toca a veces esa calidad destilada, pero muchos escogen vericuetos y atajos al enfrentarse con la realidad; algunos incluso empiezan por adoptar la misma actitud humorística pero luego se sienten incapaces o se niegan a disolver pacíficamente un contratiempo, una amargura, un instinto de rebelión o de superioridad, una mueca sarcástica... Aquí se halla la línea divisoria. Aquí entramos en otra categoría del humor: la humoricidad. No es fácil acertar, como norma, como actitud, sin esfuerzo consciente, en aquel triple desdoblamiento de riesgo esquizofrénico que discutíamos más atrás. La realidad no es estática. Ya lo advierte Santayana: "Reality is more fluid and elusive than reason, and has, as it were, more dimensions than are known even to the latest geometry (...) Hence the understanding, when not suffused with some glow of sympathetic emotion or some touch of mysticism, gives a dry, crude image of the world".<sup>69</sup> Por eso hay pocos humoristas auténticos, como hay pocas personas que tengan una actitud científica hacia la vida,<sup>70</sup> como son escasas las que viven en una actitud

---

<sup>69</sup>Santayana, op. cit., p. 190.

<sup>70</sup>Dudley Zuver (op. cit.) esboza las mismas ideas.

auténticamente religiosa aunque vayan a la iglesia todos los domingos (los predicadores no se cansan de decírnoslo). "El humorismo hace experiencias y ensayos parecidos a los que hacen los químicos; el humorismo trata los hechos de la vida por los reactivos más extraños",<sup>71</sup> y, como el humorista no es sistemático, muchas veces mide de más o de menos, a ojo, la dosis de algún ingrediente y el producto resultante es diferente. Además, hay humoristas que gustan del pica-zón tentador del éxito más rápido y, basándose en la contribución del humor a la dignidad humana, son plenamente conscientes de que la risa y la sonrisa, la ironía y la sátira, proporcionan más radicales efectos que la ley misma; de aquí se desprende la tendencia didáctica de ironistas y satiristas. Hasta tal punto esto es así que no es fácil distinguir cierto tipo de humorista del satírico. "Hay el humorista de cepa amarga --nos dice Baroja-- estilo Thackeray, la cepa agri dulce de Sterne y el malvasía de Dickens. Los primeros, de cepas agrias, se confunden con los satíricos";<sup>72</sup> y conste que don Pío conocía muy bien los frutos de la tal cepa... Y añade: "El satírico tiende a la corrección y al látigo; el humorista, a la interpretación y al bálsamo (...) El satírico parte de una irritación agresiva, ataca y tiende a hacer reír; el humorista siente una excitación no agresiva, y tiende a hacer reflexionar".<sup>73</sup> La confusión a este respecto debía ser ya notable en tiempos de Bergson y de Freud (eviden-

---

<sup>71</sup>Pío Baroja, "La caverna del humorismo" (1919), Obras completas (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948), V, 445.

<sup>72</sup>Ibid., pp. 419-420.

<sup>73</sup>Ibid., p. 420.



temente más familiarizados con lo cómico y con la humoricidad que con el humorismo) cuando el filósofo francés afirmó que "el humor y la ironía, su reverso, son formas de la sátira",<sup>74</sup> y cuando el austríaco originador del psicoanálisis dijo que "el humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico".<sup>75</sup> ¿Dónde empieza, pues, y dónde acaba el humor en su relación con los otros conceptos mencionados? Este aspecto es de enorme interés: enmarcar cada categoría del humor en su lugar correspondiente.

Según Vega, ha sido Bahusen el que unió por vez primera los conceptos tragedia, comicidad y humor relacionándolos entre sí,<sup>76</sup> y aglutinando distintas sensibilidades Vega llega a la conclusión de que los límites del humor son la comedia y la tragedia, los cuales, a la vez, son los límites del humorismo. Vale la pena discutir esto.

Si nos remontamos a los orígenes de la comicidad literaria, la comedia helénica, coincidiremos en que la comedia ha sido la primera expresión del humor, en unión de los escritos satíricos e irónicos. El hecho de que no se mencionase la palabra humor en su sentido moderno no implica para que el concepto existiese ya entonces y fuese sobradamente conocido. Planteemos el problema de este modo: ¿por qué aquellas comedias, y las que en toda época posterior fueron producidas, hacían reír al público? ¿Qué tenían las frases para des-

---

<sup>74</sup>Henri Bergson, La risa (1899), (traducción castellana revisada por Amalia Haydée Raggio. Cuarta edición. Buenos Aires: Losada, 1962), p. 96.

<sup>75</sup>Freud, op. cit., p. 200.

<sup>76</sup>Celestino F. de la Vega, op. cit., pp. 39-40.

pertar en el espectador un sentimiento de placer? ¿No sería tal vez el humor incrustado en la obra? Hagamos un sencillo experimento. Extraigamos todo lo que de humor tiene una comedia; ¿qué nos queda? ¿Nos hará reír, nos producirá algún placer? Intentemos extraer ahora todo lo que de cómico tiene una obra de humor. ¿Podremos? ¿No! ¿Por qué? La comedia necesita el humor, es uno de sus ingredientes más importantes, indispensable; pero la comicidad no podrá nunca formar parte del humor puro, de la obra humorística pura. Es una cuestión de origen. La comicidad es un derivado del humor, uno de sus varios hijos; como el humorismo.

Experimentemos ahora el mismo fenómeno pero por medio de la comparación de los dos conceptos con el fin de discernir aún más claramente la independencia de comicidad y de humorismo, y, por lo tanto, la inexistencia del antes mencionado "límite". La comicidad se ríe del necio, para el humorismo no hay necios sino todo un mundo de necesidad y por eso trata de comprender y de verle la cara "menos mala" ("tout comprendre c'est tout pardonner", dijo Anatole France). Lo cómico es evidente, visible, para el espectador, pero no para el autor-productor del motivo cómico; lo humorístico es descubierto y la persona productora del hecho humorístico no hace más que expresar el fruto de sus reflexiones consciente del ángulo humorístico que ocupa. La comicidad tiene límites muy precisos, algunos establecidos por el respeto y el decoro, lo cual indica que suele o puede atentar contra ellos; el humorismo carece de esos y de otros límites porque no ridiculiza: humoriza, comprende y nos produce un placer o deleite incluso estético, no una carcajada, a veces ni una sonrisa: una reflexión. La comicidad se inspira en un deseo de reírse de alguien o

de algo que hemos humanizado --como dijo Eerguson--, de reírse del ridículo; el humorismo puede ser originado por un escepticismo filosófico o religioso, como en el caso de Juan Valera: "Cet humour --escribió R. Romeu sobre Pepita Jiménez-- se ressent nettement du scepticism de Valera en matière religieuse".<sup>77</sup> La comicidad es maliciosa; el humorismo, aunque sea irónico, no. El cómico no lo es para sí, necesita público, un tercero para disfrutar de su comicidad,

("A jest's prosperity lies in the ear  
of him that hears it,  
never in the tongue  
of him that makes it...")

Shakespeare, Love's Labour's Lost, V, 2);

el humorista no necesita, para su delectación, del lector o del oyente. Al carcajearse, el cómico parece postular que hay necios y no necios y hasta acredita lo de "reírse de sí mismo"; el humorista, al reflexionar filosóficamente, reconoce que todo es una necesidad y entonces justiprecia y se da cuenta de que ni de nosotros mismos es honesto reírse, sino comprenderse, lo cual se logra comprendiendo lo que nos rodea. El humorismo --ya lo ha dicho Corbyn Morris-- es razón y libertad, y jamás falsificará sus principios para ganar los favores de los poderosos; precisamente lo contrario es lo que ha dado lugar al cómico y al bufón. La comicidad implica un "satirical delight [that] is closely akin to cruelty";<sup>78</sup> el humorista sigue el principio bíblico de "ama a tu prójimo como a ti mismo". "The fact is expressed --nos dice Fromm-- that love is an attitude which is

---

<sup>77</sup>R. Romeu, "Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne", Bulletin Hispanique, XLVIII (1946), 107.

<sup>78</sup>Santayana, op. cit., p. 191.

the same toward all objects, including myself",<sup>79</sup> pero teniendo en cuenta que "brotherly love (the most fundamental kind of love) is based on the experience that we all are one",<sup>80</sup> a lo cual podríamos nosotros añadir "...and almost nothing". El humorismo no es comicidad ni es cinismo: "Cuando el alma más blanda y en confianza está, cuando el alma se dice: 'Voy a oír, por fin, el comentario que merece el mundo', es cuando más humorista se siente".<sup>81</sup> La comicidad es objetiva; el humorismo es subjetivo. Recordemos, por último, que el humorismo surge de una concepción de la vida, de una actitud filosófica ante la vida, lo que a la comicidad le tiene absolutamente sin cuidado.

¿Cómo puede decirse, pues, que el humorismo procede de la comicidad, o viceversa? Son dos conceptos muy distintos, y aunque la coincidencia entre ellos es la de ser derivados de una misma madre, el humor, gozan de absoluta independencia y no constituyen límites entre sí. No parece que la confusión debió nacer en este punto. La comicidad, ya lo hemos visto, necesita del humor, necesita humor, y cuanto más permanente y universal quiera ser una comedia mayor dosis de humor reclama; a veces recibe tanto que se eleva y aproxima a una sublimación humorística --no cómica-- por el proceso de añadir más humor y de restar comicidad propiamente dicha. El caso de "Charlot" es bien evidente, el "Charlot" de Candilejas o de La quimera de oro, maravillosa mezcla de comicidad, de humorismo y de ternura.

---

<sup>79</sup>Erich Fromm, The Art of Loving (Octava edición. New York: Bantam Books. 1963), p. 48.

<sup>80</sup><sup>81</sup>Ramón  
Ibid., p. 39.

<sup>81</sup>Ramón Gómez de la Serna, "Ismos", Obras completas, II, 1067.

Tenemos que analizar ahora dos consecuencias. La teoría de Celestino F. de la Vega representa, en cierto modo, una revitalización de lo que dijo Sigmund Freud: "Los límites del humorista son la verdadera tragedia y la verdadera comedia; porque éstas son inequívocas, tienen una sola cara",<sup>82</sup> teoría que queda desvirtuada, en primer lugar, por la del perspectivismo y la del desdoblamiento que antes investigamos. Nada tiene una sola cara. Todo tiene tantas como capaces seamos de vérselas. Pero ya hemos visto también que no todas las personas tienen esa capacidad receptora (¿sensibilidad?).

Y nos interesa detenernos en ese otro "límite" del humorismo: la tragedia. Sicoanalíticamente, lo que dijo Freud puede resumirse en el sentido de que, en tragedia --como antes en comedia--, el individuo no puede dominar la situación. Seguramente Freud tenía presente su obsesión, Edipo, el Edipo de Sófocles, piedra angular de su teoría del sicoanálisis y que es, sin la menor duda, la tragedia más perfecta que ha producido la literatura universal. Si es cierto que Edipo, por sí mismo, no ha podido evitar la tragedia a pesar de haber hecho todo lo posible, no lo es menos que tampoco él era humorista ni Sófocles produjo esa obra con una actitud humorística. Es otra cuestión de origen. He aquí la "intencionalidad" de que hablamos unas páginas atrás. Y también el perspectivismo. Todo es según queramos verlo o según podamos verlo: por una sola cara --la inequívoca" de que habla Freud-- o usando el catalejo del perspectivismo y el relativismo. La misma situación conflictiva da lugar a diferente

---

<sup>82</sup>Freud, op. cit., p. 201.

reacción, no porque la situación en sí, intrínsecamente, tenga unas limitaciones, sino de acuerdo con quién y cómo la interpreta cada individuo. Lope de Vega, por ejemplo, configuró el "gracioso" precisamente para que este personaje, viendo la realidad desde otro ángulo, reaccionara de modo diferente ante la misma situación dramática, ante la misma situación "de una cara inequívoca". Lo mismo hizo Cervantes con Don Quijote y Sancho Panza. Y aún dentro de la misma tragedia las reacciones varían también. Analícese el conflicto trágico que plantea Racine en Phédre: es radicalmente relativo aun dentro de los límites de lo trágico. Unas veces los personajes juzgan inútil luchar contra lo que creen es su sino, el mandato de los dioses, y al mismo tiempo Phédre confiesa que luchó contra su sentimiento incestuoso haciendo sacrificios en el templo; mas luego, clamando contra los dioses, rehusa asumir toda responsabilidad y hace a su sirvienta y "confidente" culpable de todo lo sucedido; y para colmo, al final, irónicamente, el castigo será por lo que Phédre siente y no por lo que haya hecho con sus manos, es decir, físicamente.

Todo depende, pues, en último caso, de cómo queramos reaccionar ante la tragedia. Recuérdese a Ramón de la Cruz humorizando los recursos de la tragedia, en Manolo. Los conflictos en sí, las tragedias de Edipo o de Phédre, son ejemplos de un choque de pasiones visto a través de un prisma puramente objetivo; subjetivicemos la situación conflictiva y apliquemos el perspectivismo filosófico: habremos inyectado humor.

La tragedia y la comedia no podrán ser nunca límites para el humorismo. Es, otra vez, una cuestión de origen. No tienen nada que ver con él. La confusión ha surgido porque estos conceptos no son

intercambiables, intermezclables, como se ha pretendido. El humorismo limita por los cuatro costados con lo que, derivado del humorismo y al estirar éste demasiado, como el chicle, se va debilitando, empañando, esfumando para diluirse en lo que ya no lo es. Su extremo, por lo tanto, sería la excentricidad y la locura o la estupidez clínicas por el lado ascendente ("el loco no es otro que el humorista en exceso"<sup>83</sup>), y el amarguismo sería el último peldaño en su curso descendente. No pueden fijarse otros límites so pretexto de señalar lo que nada tiene que ver con el humorismo en sí.

Hagamos hincapié en que no es el humor lo que está entre la comedia y la tragedia, sino, en el mejor de los casos, la seriedad, la impasibilidad. Por otra parte, nos damos cuenta de que no se puede hablar de comedia y de tragedia como límites, pues debería decirse "la situación cómica" y "la situación trágica", o "la reacción". Porque una comedia o una tragedia son "fabricadas" por el autor tal y como él quiso que fuera o tal y como él quiere ver la situación: cómica, trágica, humorística... ángulos totalmente diferentes partiendo de la misma realidad, del mismo hecho. Hasta Freud reconoció la distinta procedencia síquica: "El placer del chiste nos pareció surgir de gasto de coerción ahorrado, el de la comicidad de gasto de representación (de carga) ahorrado, y el del humor, de gasto de sentimiento ahorrado",<sup>84</sup> lo cual puede extenderse fácilmente a lo trágico.

Todavía se habla de dos "límites" más: la mujer y la muerte.

---

<sup>83</sup>Corbyn Morris, "An Essay towards fixing the true Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule" (1744), reimpreso en The Augustan Reprint Society, X (1947).

<sup>84</sup>Freud, op. cit., p. 207.

Decir que la mujer constituye un límite del humor o del humorismo supone un disparate. Si se invierten los términos el resultado podría ser aceptable: que pudiera ser la mujer la que está limitada en su potencialidad para el humor. En rigor, la literatura universal demuestra que la mujer tiene menos sentido del humor que el hombre. Evan Esar recoge en su Comic Dictionary la siguiente frase: "God made women without a sense of humor so they could love men instead of laughing at them", y también "women have a keen sense of humor; the more you humor them, the better they like it". La mordacidad de Oscar Wilde le hizo decir que "nothing spoils a romance so much as a sense of humor in the woman".<sup>85</sup> Me parece que ha sido Congreve el primero que se apercibió y se ocupó de este fenómeno: "I must confess I have never made any observation of what I apprehend to be true humour in women. Perhaps passions are too powerful in that sex, to let humour have its course; or may be by reason of their natural coldness, humour cannot exert itself to that extravagant degree, which it often does in the male sex".<sup>86</sup> Según Martín Grotjahn (en frase que nos recuerda La perfecta casada de Fray Luis), "se supone que la mujer de hoy ha de ser cálida, comprensiva, simpática, atractiva, pasiva y resignada. Puede hacer gala de cierto sentido del humor en la vejez, como muestra de madurez mental..."<sup>87</sup> Se ha tratado de justificar esta "limitación" de la mujer por medio de los argumentos más diversos. José Plá afirma que "La gran virtud de la mujer es la voluntad (...) El ejercicio de la voluntad requiere una

---

<sup>85</sup>Oscar Wilde, A Woman of no Importance, Act I.

<sup>86</sup>Congreve, "Concerning Humour in Comedy", op. cit., p. 9.

<sup>87</sup>Grotjahn, op. cit., p. 51.



inteligencia simple, clara, limitada, la falta absoluta del sentido de la ironía, la ausencia absoluta del sentido del humor..."<sup>88</sup>

Ha sido Kate Sanborn la que se preocupó más profundamente del tema y la que reivindicó para la mujer la posesión de aptitud para el humor. En su obra The Wit of Women se enoja porque "the wit of women has been utterly ignored and unrecognized",<sup>89</sup> y comienza haciendo una cita de la crítica del libro de Richard Grant White The Fate of Mansfield Humphreys: "There was in her soul a sense of delicacy mingled with that rarest of qualities in woman --a sense of humor".<sup>90</sup> Estimulada por dos artículos de Alice Willington Rollins en Critic titulados "Woman's Sense of Humor" y "The Humor of Women", Kate Sanborn escribió su ensayo y lo ilustró con copiosa antología. Es un interesante análisis del humor en la mujer. La autora recoge la anécdota de Lady Montager cuando dijo, al enjuiciar el libro de Griswold Female Poets of America (obra, según el crítico, mala y de excesivo sentimentalismo) que "There is only one reason she (Mrs. Dodge) was glad she was a woman: she should never have to marry one".<sup>91</sup> En justicia hay que reconocer que el sentido del humor en la mujer, en general, carece de la profundidad, dimensiones e implicaciones del que es característico en el hombre.

---

<sup>88</sup>José Plá, "Antifeminismo", Amor honesto y vago (Segunda edición. Barcelona: Destino, 1956), p. 53.

<sup>89</sup>Kate Sanborn, The Wit of Women (New York: Funk & Wagnalls, 1886), "Introduction".

<sup>90</sup>Ibid., p. 9.

<sup>91</sup>Ibid., p. 14.

Ni siquiera la muerte es un límite del humor, a pesar de lo que Wenceslao Fernández Flórez le contaba un día a José María Pemán: "Hay una circunstancia ante la cual el humorismo no puede existir: ante la muerte", recordándole lo que le había sucedido a Wenceslao durante la guerra civil española; y a pesar de lo que Cervantes hace decir a Don Quijote cuando éste se ve morir: "Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa; déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese, y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma".<sup>92</sup> Las literaturas están llenas de escritos humorísticos acerca de la muerte, comenzando por la anónima Danza (siglo XV) y por el "juego" que con la muerte y con la vida ejercita el Arcipreste de Hita. Quevedo altera la paz de los muertos en Los sueños y los saca de la sepultura para llevarlos al infierno a fuerza de látigo; Gil Vicente no deja títere con cabeza en As farcas. ¿Y el caso de Danto? ¿Y Garcí Sánchez de Badajoz que en el siglo XV versificó su propio entierro en El Sueño? Ramón Gómez de la Serna dice que precisamente en la muerte "es donde hay más humorismo". Hay abundantes anécdotas y literatura de moribundos que toman una actitud humorística, como Molière, o como el caso de Mark Twain que dejó escrita su Autobiografía para ser publicada póstumamente con un prefacio titulado "Desde la tumba"; como aquel viejo judío que, dándose cuenta de que le llegaba la muerte y encontrándose toda la familia congregada a su alrededor, prorrumpió súbitamente en una carcajada, y

---

<sup>92</sup> Miguel de Cervantes, Don Quijote, Segunda Parte, Cp: LXXIV.

explicó: "¡No me iba a reír, si llego al más allá y no hay nada!"<sup>93</sup>

Nunca ha sido la muerte un límite, y cada día lo será menos.

En un momento histórico en que a un paciente se le para el corazón y los médicos dicen que todavía no está muerto y concluyen por "resucitarlo", y luego el enfermo se queja amargamente porque tiene que volver a pasar por la agonía de "morirse otra vez",<sup>94</sup> ¿cómo se puede siquiera sugerir que la muerte es un límite del humor?

---

<sup>93</sup>Recordado por Grotjahn, op. cit., p. 33.

<sup>94</sup>"What is Life? When is Death?", TIME (May 27, 1966), p. 78.

## 8. ¿DECADENCIA DEL HUMOR?

Fuera ya de aquella arbitraria angostura de los "límites", hay un aspecto que interesa discutir: la posible decadencia del humor. Creo que no existe tal decadencia, pero sí falta de humoristas en algunas culturas, decadencia de humoristas, y, como consecuencia, abundancia de humoricistas. Esto nos lleva hacia atrás y de la mano hasta Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870):

"Podrá no haber poetas; pero siempre  
Habrá poesía"

(Rima IV).

A pesar del cambio de los tiempos, de la transformación de las costumbres, quizá precisamente por eso, el humor no podrá decaer nunca. Pero, ¿quién se alarma ante tal presunta decadencia? La revista norteamericana TIME, que ha publicado un interesante ensayo al respecto.<sup>95</sup> Es curioso que se plantee el problema en estos términos en un país que no acaba de estar perfectamente catalogado y definido en materia de humor y de humorismo. Mientras Mark Twain afirma que "el humor es nuestra salud", otros sugieren que se trata de un pueblo sin sentido del humor ni del ridículo, lo cual debería diezmarlo "humorísticamente" para el humor. La mayoría de los más celebrados escritores de humor y comediantes son judíos o de fuerte influencia cultural extranjera. No se ha analizado el por qué y de qué se ríe el pueblo,

---

<sup>95</sup>"American Humor: Hardly a laughing matter", TIME (March 4, 1966).

ni por qué prefiere reírse a sonreírse. El autor de A thousand Clowns Herb Sardner dice que "they do not laugh because they understand, and the worst killer of laughter is too much understanding", lo cual no me parece tampoco rigurosamente exacto. Se queja TIME, y con razón, de que "playboyesque exaggeration has been substituted for wit", y cita a Joseph Heller, autor de Catch 22, diciendo que "I am not using humor as a goal, but as a means to a goal. The ultimate effect is not frivolity but bitter pessimism", y afortunadamente la revista añade: "Some of the critics, however, confuse black humor with sick humor".<sup>96</sup> Esta es la cuestión. Hemos tergiversado o incomprendido el humor. Las costumbres han evolucionado, y cada uno tiene libertad en este país para ver la vida a su modo, especialmente los jóvenes, con su visión peculiar. Dice Grotjahn que "el ruido carece de significado para los jóvenes. Sólo el silencio lo posee; y es turbador".<sup>97</sup> En cambio, abunda el chiste vulgar, los tópicos manidos, el dicho sexual, y se ha producido un invento sensacional: para "ayudar" a extraer la risa --lo cual prueba la dificultad que se tenía para obtenerla-- los programas de televisión han descubierto un "sacacorchos" inusitado: a la banda sonora de la mayoría de los programas se añade la "banda de las carcajadas", risas de audiencias inexistentes cuando se ha televisado (producido) el programa. Se pretende así "ayudar" al público a que sepa cuándo y de qué tiene que reírse. ¡Como si el público no supiera cuándo quiere reírse, cuándo algo le hace verdadera gracia! De este

---

<sup>96</sup>Ibid., p. 46.

<sup>97</sup>Grotjahn, op. cit., p. 76.

modo sí que hemos degradado la calidad del humorista, y el respeto y, si se quiere, la formación del televidente. Este "sacacorchos" de la risa me recuerda la antiquísima costumbre, generalizada en Galicia y en todo el norte de España hasta hace unos años, de contratar a las "lloronas", aquellas viejas que tenían por oficio llorar al muerto en los velatorios y entierros.

Es muy importante el planteamiento de este problema en los Estados Unidos: en el mejor de los casos, y desde el punto de vista del humor, pone de manifiesto que ni el pueblo ni los humoristas están de acuerdo con el humor que se produce. Posiblemente nunca ha sido tan difícil como ahora hacer humorismo, en unos países, como en Europa, porque "se sabe todo", se aguarda todo sin sorpresa; en otros, como Estados Unidos, porque la libertad de costumbres, la obsesión de personal independencia y concentración en sí mismo, y el puritanismo han minimizado el sentido del ridículo. Esto último, la admisión o tolerancia porque sí, por sistema, de la más inusitada expresión de individualidad ajena, es el vivir en una sola dimensión, sin perspectiva, sin vivir en sí y en los otros y en lo demás a un mismo tiempo.

La importancia del humor aumenta cada día. Así lo corroboran los psicoanalistas, quienes han descubierto en él una inestimable ayuda para muchos casos clínicos en que la expresión humorística del médico contribuye a que el paciente reconozca una situación. La revista Reader's Digest mantiene una sección titulada "Laughter, the best medicine". El Dr. Rof Carballo recordó recientemente que el famoso médico Sydenham aconsejaba a sus discípulos que leyeran Don Quijote, pues "las sistematizaciones dogmáticas empobrecen la observación

clínica y dejan fuera una importante realidad del enfermo que sólo puede recuperarse examinándola en sus diversas vertientes; es decir, con táctica parecida a la del humorista genial".<sup>98</sup> También los pedagogos: Stephen S. Colvin investigó las posibilidades pedagógicas del humor,<sup>99</sup> y se extiende la teoría de utilizar este elemento como primaria ayuda para el profesor. Como lenitivo social ya consta en las literaturas, y es lo que dijo Cervantes en su Retablo de las maravillas; es lo que llevó a cabo Cyrano de Bergerac en el campo de batalla para que los soldados "entretuvieran" el hambre; es uno de los fines de la "commedia dell' arte" italiana. No decae tampoco para políticos y legisladores, siempre a la busca de expresiones humorísticas para intentar "ganarse" a la audiencia. Es humor también lo que se desprende de las palabras del predicador en la iglesia todos los domingos: "nada de esta vida va a durar para siempre"...

---

<sup>98</sup>Juan Rof Carballo, "Humorismo y sociedad", conferencia en el Ateneo de Madrid, reseñada por J.C.T. en La Estafeta Literaria, número 295 (4 julio 1964), p. 23.

<sup>99</sup>Cf. "The educational value of Humor", por Stephen S. Colvin, publicado en Pedagogical Seminary, XIV (diciembre 1907), n. 4.

## 9. CATEGORÍAS DEL HUMOR

Hemos llegado al momento en que hay que clasificar ya esa familia del humor de la que venimos hablando. Con nuestro proceso de aislar los distintos aspectos del humor contamos ahora con una serie de conceptos que nos permitirán establecer categorías. Citamos anteriormente a Santayana cuando dijo que el humorista, si carece de "sympathetic emotion" o de un tanto de misticismo, corre el riesgo de ofrecernos una visión o imagen cruda del mundo. He aquí la bifurcación; y los distintos caminos conducirán a la ironía, al chiste, a la sátira, etc. Esa visión desangelada del mundo y de la vida quizá sea la expresión del desencanto de humoristas tipo Quevedo que deciden "soportar" esta vida; algunos incluso parece que pretenden envenenar un poco todo lo bueno y lo no tan bueno que los rodea, como si quisieran encontrar a cada paso y en cada cosa una justificación para su desenfado. Vienen a ser el extremo opuesto de los seguidores de la "ternura" británica.

Vamos a plantear el experimento con un paralelismo práctico, "químico", recordando la frase de Pío Baroja. Los químicos saben muy bien que, por ejemplo, el elemento agua --que a su vez tiene sus componentes-- al ser añadido a ciertos compuestos da lugar a toda una familia de especies o sustancias que denominan hidratos; la dosis de agua dependerá de la especie que se desee producir, y, si preciso fuere para fines experimentales, después puede extraerse del hidrato el agua. El agua, en mayor o menor cuantía, es necesaria para la

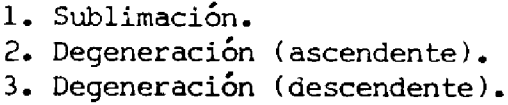


formación del hidrato, no viceversa; cualquier compuesto que pretendamos lograr combinando agua resultará en un derivado o especie de ésta, y los hidratos son independientes entre sí.

Este es el caso del elemento humor y de los derivados. Clasifiquemos ahora los miembros más importantes de la gran familia humorística por grupos y subgrupos (derivados de derivados), con sus peculiares características más sobresalientes y por un orden de valoración desde el punto de vista de pureza cualitativa y de intencionalidad humorísticas. En la página siguiente aparecen plásticamente representados.

Humor.— Como vemos en el diagrama, nuestro punto de partida es el humor, elemento matriz. Suele ocasionar reflexión. Varios de sus componentes más importantes son: benevolencia, talento, sutileza, tolerancia, humanidad, disculpa, comprensión crítica; y como posibles ingredientes destacan la agudeza de ingenio, la ironía, el contraste, el disparate filosófico (ya cerca del humorismo), y también la ingenuidad, cuyo exceso nos llevará hacia la perogrullada; prevé el mañana porque el humorista tiene la ventaja de "vivir" el pasado, el presente y el futuro al mismo tiempo --y hay nostalgias del pasado como hay nostalgias del futuro--.

El humor se divide en humorismo y en humoricidad. El primero puede representar la poetización, intelectualización, sublimación del humor, mientras que la segunda no requiere las inquietudes filosófico-estéticas ni la actitud vital que son precisas en el humorismo. Los límites, es decir, la degeneración de ambos, serían la excentricidad, la locura o la estupidez clínicas, en sentido ascendente; y en dirección opuesta, el sarcasmo cruel, mordaz, el amarguismo, como dijo Ramón Gómez de la Serna en Ismos.



Humorismo.— En el humorismo como actitud, como filosofía, destacan el relativismo, el perspectivismo y el escepticismo; el triple desdoblamiento subjetivización-objetivización-reobjetivización, y un segundo desdoblamiento optimismo-escepticismo-reoptimismo producto de la convicción escéptica; intuición, experiencia o madurez, un "casi misticismo". Entran los mismos componentes que en el humor --del que los hereda--, pero más sublimados, con mayor ambición estética y reflexión profunda, y hay que añadir poesía, nobleza y "chispa", "duende" o "ángel". Con frecuencia se impregna de melancolía, recibe la ironía y puede usar del juego de contrastes. Se disfruta mejor en la soledad o en la intimidad. Se manifiesta su reacción en una reflexión o en una sonrisa. Es la máxima expresión filosófica y estética que el humor puede producir. Este humorismo todavía admite la subdivisión en puro, poético, sublime o "tierno", y en ese otro que emerge de la realidad palpitante, del acontecer al que el humorista, en cuanto hombre, se siente vinculado o esclavizado; el último es un humorismo que podríamos llamar "realista", práctico, que carga la dosis de crítica o de moralización y que busca una reforma social; tiene menos valor intelectual o artístico, puede degenerar en humoricidad y, cuando menos, es el puente entre ésta y el humorismo puro.

Humoricidad.— (Remedando la famosa definición del Romanticismo, podría decirse que la humoricidad es todo lo que no está incurso en lo opuesto, el humorismo.) Es la manifestación del humor en su aspecto práctico, realista y vulgar, sin las inquietudes artísticas, filosóficas o estéticas que caracterizan al humorismo. Es lo chistoso, lo jocoso, lo bromista, lo burlón, lo zumbón... Determinan su condición dos ingredientes básicos: la mayor o menor dosis de crítica

irónica, satírica, hasta sarcástica con ingenio, y de ambición de reforma de cualquier índole; y la calidad intencional --humorísticamente hablando-- del humorista. (Buenos ejemplos de esta humoricidad: parte de la obra quevedesca, las novelas de Alvaro de Laiglesia, el típico humor "codornicesco", etc.) Es lo opuesto a "der grosse Humor" que preconizaba Höffding, es el "pequeño humor", falto de intelectualización, de delicadeza poética. Generalmente no hace reflexionar ni conmueve nuestra sensibilidad. Suele interesarse principalmente por los temas de más palpitante y rabiosa actualidad social, económica, política. Es el ingrediente normalmente indispensable en comedia, caricatura, chiste.

Comicidad.-- De la humoricidad, no del humorismo, se deriva la comicidad. Su configuración más importante es la comedia. A la comicidad le falta caridad, emoción, ternura, a no ser que se aumente la dosis de humor y se le mezcle ternura, en cuyo caso tendremos el humorismo en comedia tipo "Charlot", o acercándose al Walt Disney de Bamby, de Blanca Nieves, etc. Necesita público para manifestarse. Juega generalmente con las incongruencias, los contrastes, usa del disparate, sin intenciones más profundas; produce risa. Se mofa del ridículo por la técnica de degradación --desvalorización--, que nos conduce, según la intención y medios, a la parodia ("transposición de lo solemne a lo familiar con ánimo de burla"), y por otro lado a la broma más o menos malintencionada, a la guasa, el pitorreo, el choteo ("prurito de independencia contra toda forma de autoridad u orden", Jorge Mañach), y a lo bufo y lo grotesco, que caen ya fuera del arte.

Ingenio.— Sin humor, o sin humorismo o humoricidad, el ingenio queda reducido a un malabarismo mental, a una gimnasia intelectual sin categoría humorística. Es diametralmente opuesto al humorismo en cuanto el ingenio admite la mala intencionalidad.<sup>100</sup> Necesita la ironía. Es más frío que el humorismo, no tiene tanto contacto con las cosas. Cuando no forma parte del humorismo, el ingenio precisa público y se pasa a la humoricidad. Si le añadimos fuerte dosis de gracia ("la gracia es, sin duda alguna, un don artístico", Wenceslao Fernández Flórez), de jocosería, de garbo, tendremos el salero, tan típico español, picante sin obscenidad, insinuante, rezumando simpatía y sano desparpajo; es el salero que caracteriza a andaluces y madrileños. La degeneración de este desparpajo nos llevará camino del desenfado que, mezclado con el humorismo, dará elemento presentes en el tremendismo. Pero si al ingenio le cargamos la dosis de humorismo y lo hacemos girar sobre el pivote de la reflexión filosófica y estética tendremos un producto muy especial, la greguería ("greguería = humorismo + metáfora"), que ocupa en el diagrama una posición intermedia entre el humorismo y el ingenio. Sin llegar a tan alta calidad, la humorada de Campoamor se instala en las mismas posiciones, oscilando irregularmente entre el humorismo y la humoricidad o el chiste.

Ironía.— Viene a ser el ingenio con intención ("la ironía objetivadora es esencial en todos los humoristas", Heine); ironía, del

---

<sup>100</sup>"Humor is slow and shy, insinuating its fun into your heart. Wit is negative, analytical, destructive; Humor is creative. The couplets of Pope are witty, but Sancho Panza is a humorous creation". (Whipple, op. cit., p. 91).

griego "interrogar fingiendo ignorancia", dice lo contrario de lo que quiere decir; constituye en realidad un desdoblamiento e implica otro hombre que conozca la doblez, lo que "se quiere decir" además de lo que "se dice". Se la ha llamado socarronería refinada; la condicionan la oportunidad y la intención; puede ser buena o mala, es decir, estar inspirada por una buena o mala intención. Está más cerca del ingenio que del humorismo, aunque es elemento componente de éste en cuanto juego del intelecto. Limita, por lo bajo, con la sátira y el cinismo, y se manifiesta exteriormente en una sonrisa, o en una risita si la intención es maligna. Usa de la paradoja, es una forma retórica, y cuando la ironía es humorística, sin malicia, la llamamos "romántica". Con o sin malicia la encontramos con abundancia en epigramas, retruécanos, humoradas, en el tremendismo, etc.

Sátira.— Es un límite de la ironía. Abunda también en los escritos antes mencionados; es una crítica inflexible, implacable, fría, ofensiva, insultante, didáctica por su intención de reformar, educar o corregir y porque sigue al responsable de cerca con un látigo en la mano; tal es el caso de las retorsiones sobre una agudeza, profusamente usadas por Quevedo, Góngora, Campoamor, Iriarte, Samaniego... Es la sátira también una degeneración del ingenio en su dimensión de mala intención.

Socarronería.— Del ingenio se deriva asimismo la socarronería ("el castizo humorismo castellano", Unamuno), que se me parece a la "zorrería" gallega. Es la ironía en tono menor y a veces pretende el engaño fino o tosco; requiere agilidad mental extraordinaria y golpes de ingenio, e incluso en ocasiones expresividad facial. Rezuma desconfianza --no escepticismo-- y disimulo. En la zorrería gallega

se usa del recurso de la "repregunta" o de preguntar antes o en vez de contestar, y cuando al paisano se le inquiere por qué ha de contestar siempre con otra pregunta seguramente replicará interrogando "¿y por qué no?"

Chiste.— El chiste, como la chanza, es técnica, no intelecto. Un gracioso y oportuno golpe de ingenio puede resultar en un chiste (muchos escritores, incluso humoristas, usan ocasionalmente del chiste), pero nunca podrían invertirse los términos, es decir, que un chiste produzca ingenio. Humoriza artificialmente. Necesita del contraste, del juego de palabras, no tiene categoría literaria y cuando algún autor incluye, con plena consciencia de ello, un chiste "camuflado" generalmente éste viene a ser esencialmente un subtrato literario. Ya se ha dicho que no enriquece nuestro espíritu con una emoción o un pensamiento; por eso los chistes se olvidan enseguida. Goza de predominante aceptación en sociedad, y se esgrime como recurso, como "salvavidas", cuando decae la conversación o no se encuentra algo importante de que hablar. Es un rebuscamiento artificial, humorísticamente hablando ("se hace, no se encuentra", Freud); busca la risa, la carcajada, y el chiste debe ser breve. Estirando esta materia llegamos a la caricatura, que tiene, en lo que diríamos de máxima expresión de humor e ironía --como en el caso de los dibujantes Mingote, "K-Hito", etc.--, el arte de hacernos reconocer con buena intención a un hombre o un hecho por uno solo de sus rasgos elevado a representativo del todo; en su degeneración, con mala intención, nos lleva fácilmente al sarcasmo ("el caricaturista es una variante especial del sarcástico", Martín Grotjahn) y a la comicidad o a lo cómico cuando exagera el rasgo sobresaliente que,

visto en el todo, pasaría desapercibido y que el artista lo usa mal-intencionadamente ("Érase un hombre a una nariz pegado", Quevedo).

Sarcasmo.-- Abusando de la mordacidad y del retintín pleno de causticidad --derivados de la degeneración de la ironía y la sátira-- llegamos al sarcasmo, la burla grotesca (Como era el dios mitológico de ambos, la burla y el sarcasmo) y a la morbosidad. Representan el sadismo y la crueldad, en cuyos conceptos la dosis de humor ha sido desgraciadamente olvidada: es el amarguismo.



## PARTE II

### 1. EL HUMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

En esta segunda parte vamos a discutir el humor como elemento literario en la producción de España. Es impresionante descubrir cómo el humor, en todas sus dimensiones, ha sido una de las constantes más sobresalientes de la literatura española. En general, comenzó expresándose en forma de ironía y de sátira y se ha venido depurando hasta alcanzar su máxima expresión estética. Si examinamos el humor de cada época veremos que es la auténtica síntesis de su tiempo, de cada momento histórico. Pero nunca ha habido una "escuela" o "género" humorísticos porque --ya se mostró-- el humorista es, primero y sobre todo, individualista, personal, y porque no puede existir un humor generalizado. Abunda el humorista especialmente en momentos de crisis espiritual, de mayor escepticismo (revísese la primera época del siglo XX, incluida la Generación de 1898), de pasión y de coerción (la posguerra civil española), y como verdadero artista creador se adelanta a su tiempo, ve más allá que sus intelectuales contemporáneos; a veces se produce el humorista excepcional, el que siente además un ideal y, como consecuencia, acusa nostalgias de futuro. Hay humoristas con una mayor preocupación estética por el concepto (Ramón Gómez de la Serna, Quevedo) o por la forma (W. Fernández Flórez) o por ambos (Cervantes, Julio Camba, Cela).

Repitamos que no rima con la historia literaria española la pre-

tensión de Congreve cuando dijo que "there is more humour in our English comick writers than in any others. I do not at all wonder at it, for I look upon humour to be almost of English growth";<sup>1</sup> y mucho menos su idea de que "at least, it does not seem to have found such encrease on any other soil",<sup>2</sup> lo cual prueba que Congreve era tan buen patriota como descentrado estaba en materia de humor universal. Lo más curioso es que aduce a su favor, como razones, "the great freedom, privilege, and liberty which the common people of England enjoy",<sup>3</sup> lo que nos llevaría a consideraciones muy sugerentes. Por ejemplo, que España, sin mayores libertades jamás, tiene una de las producciones de humor más importantes en cantidad y en calidad de toda la literatura universal, seguramente porque, como dijo Benavente, el español sabe reírse "del mundo sin odio y sin amargura".<sup>4</sup> El polo opuesto sería Estados Unidos, el pueblo que goza de mayores libertades y privilegios y que sin embargo carece de una buena producción humorística, según hemos visto a través de la alarma que expresó TIME (V. capítulo 8, p. 56) y que pudiera ser debido a que, como opinó Mark Twain, "debajo del humorismo hay siempre un gran dolor", pero un dolor de la vida, metafísico, "unamuniano", que posiblemente no han llegado todavía --por su juventud histórica-- a experimentar los norteamericanos, exageradamente retratados por José

---

<sup>1</sup>Congreve, "Concerning Humour in Comedy", op. cit., p. 11.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Jacinto Benavente, "Los intereses creados", Obras completas, III (Madrid: Aguilar, 1942), 156.

María Pemán como "millonarios confiados y felices, ante la noticia insospechada de la existencia del dolor".<sup>5</sup>

Pero lo que nos importa no es el contraste sino la realidad de que el humor abunda en la literatura española y que ha sido ésta la que ha actuado como conductora del humor moderno universal (en el capítulo I, Parte I, ya se mostró que el humor típicamente español es el que caracteriza los orígenes del inglés, alemán y francés). Y es que el español siente y expresa personal y literariamente el humor como algo natural. Fernández de la Mora observa "la 'dificultad' española para la tragedia" y añade que "la nuestra [la española] es un alma milenaria, curtida por muchas desilusiones y desesperanzas, pasada por el fuego de la ironía, el escepticismo y el fracaso y, sobre todo, angustiada por el pavor al ridículo".<sup>6</sup> Tiene España una particular predisposición para el humor; es algo innato en el pueblo. Ya dijo Ramón Gómez de la Serna que "lo que se apoya en el aire claro de España es lo humorista", y el mismo Ramón, madrileño bien castizo, añade que "la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor";<sup>7</sup> y si, como sugirió René Drommert, el humor "es la máxima creación de que se tiene mostrado capaz el espíritu occidental", hemos de concluir con la evidencia de que el humor es lo más auténticamente racial que ha creado la literatura española, lo

---

<sup>5</sup>José María Pemán, De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores (Madrid: Rialp, 1964), "Prólogo".

<sup>6</sup>Gonzalo Fernández de la Mora, "Valle Inclán y la dificultad de la tragedia", crítica del libro de Ramón J. Sender del mismo título publicada en ABC (Madrid, 30 diciembre 1965), pp. 59-61.

<sup>7</sup>Ramón Gómez de la Serna, "Ismos", op. cit., p. 1065.

que le ha dado más brillo y relieve en la cotización internacional. Es en España donde se originan los dos tipos de humor más trascendentes, los dos extremos: el humorismo de Cervantes y el humor desesperado, violento, desenfadado de Quevedo. La peculiar incapacidad de Unamuno para comprender el humor le hizo decir que "en España estalla el malhumor; Cervantes es nuestra única sonrisa", de la cual, sin embargo, no se contagió don Miguel. El español tiene una actitud racial, de casta diría Unamuno, para el humor. Fernández de la Mora debe tener razón, y las desilusiones, decepciones y coerciones que ha sufrido "intrahistóricamente" el español le hacen más sensible para detectar el humor y para humorizar filosofando; el humorista, ya lo ha dicho Eastman, "quiere encontrar placer en todo. Cuando las cosas le decepcionan, dice: 'Bien, encontraré un placer especial en la decepción'. Este es el sentido del humor".<sup>8</sup>

Repitamos también que el humor español --y europeo-- comienza literariamente con el aragonés Marco Valerio Marcial (43-104), cuyo humor, expresado en sus epigramas, va a caracterizar radicalmente la literatura humorística española; es un humor de tono festivo, de gran agudeza, inspirado en el pueblo, en la vida misma; satírico, intencional, moralista; exento de intelectualizaciones o esteticismos, como este ejemplo:

"Aunque tu elocuencia ves  
loada por mucha gente,  
no eres, Pompinio, elocuente,  
tu comida sí lo es."

O este otro, fabulista:

---

<sup>8</sup>Max Eastman, op. cit., p. 26.

"Créeme, que si el dador  
publicare lo que diere,  
por muy grande que el don fuere,  
lo pierde por hablador."

He aquí otro de sus epigramas de estilo y forma que parecen anunciar los típicos del Siglo de Oro:

"Pola, al marido poner  
quieres guardas, y que sola  
te deje andar. Esto es, Pola,  
ser marido y no mujer."

(De Acerca de Pola)

Ya hemos hablado de los dos Arciprestes, de Don Juan Manuel, de la poesía popular medieval (V. Parte I, capítulos 1 y 2). Recalquemos, sin embargo, que El libro de buen amor es el primer ejemplo de técnica humorística modelo, sobresaliendo lo que ya hemos analizado como "desdoblamiento de la personalidad" del autor-humorista, que volveremos a hallar frecuentemente en obras posteriores. La inmortal producción del de Hita, con El Lazarillo de Tormes, ambas arrancadas de la vida misma, del pueblo, otra vez sin preocupaciones estéticas, sin intelectualización del humor, son precisamente las más racialmente españolas y las que determinan la tónica de todo el humor europeo, influencia reverdecida después con Cervantes y Quevedo. Y es, naturalmente, un humor crítico, irónico y satírico, zumbón, y los más importantes valores de nuestra existencia están tratados en ambos libros.

En teatro, Torres Naharro viene a ser, a pesar del patriotismo de Temple y de Congreve, el "padre" del humor en el escenario moderno universal. He aquí, tomado al azar, un ejemplo de su humorismo:

"Moñiz: ¿Puede ser  
qu' el hombre pueda comer  
tan dura carne de vaca?

Dexássenla bien cozer  
al menos, pues es vellaca.

Godoy: ¡Qué sabrosa!  
Nunca vi tan mala cosa,  
ni vistas, si os acordáis,  
vna carne maliciosa  
que sin comella os hartáis."<sup>9</sup>

En los deliciosos "pasos" de Lope de Rueda la nota predominante es el humor.

Cervantes (1547-1616) y Quevedo (1580-1645) unifican y canalizan las dos tendencias más acusadas del humor español desde el Siglo de Oro hasta nuestros días; el "lance de Lepanto", principalmente por su Don Quijote y El Retablo de las maravillas ("el punto más alto de la sátira y humor de Cervantes en el teatro"<sup>10</sup>). Es el Quijote la obra maestra, el modelo más acabado de literatura humorística, síntesis de cuanto en humor pueda intentarse: poetización e intelectualización, ironía y sátira, esteticismo y crítica moralizadora, comedia, risa y sonrisa, y un mensaje de honda palpitación humana que el autor transmite desde la primera hasta la última página del libro. Esta es la obra que investigadores como Baroja y W. Fernández Flórez esgrimieron como modelo únicamente del humor "intelectual" español y negando la existencia del humor tanto antes como después, lo que equivale a decir que el Quijote nació "de generación espontánea", que no hubo influencias ni seguidores. Lo cierto es que la obra cervanti-

---

<sup>9</sup> Bartolomé de Torres Naharro, "Comedia Tinellaria", en Propalladia and Other Works. (Edición de Joseph E. Gillet. Pennsylvania: Bryan Lawr, 1946), vol. II, jornada III, p. 232.

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1950). Prólogo de Angel Valbuena Prat a "El Retablo de las maravillas", p. 579.

na ha sido inspirada y desarrollada por un espíritu eminentemente escéptico y crítico usando la ironía y la sátira como dos de sus armas más valiosas. Quevedo ("el más grande humorista de las letras hispanas", Menéndez y Pelayo) representa la antítesis de la sublimación cervantina; cargó la mano en la dosis de ironía y de sátira. A veces deforma, distorsiona con tristeza, con risa forzada, de mueca, como si al escribir estuviera retorciéndose las manos de rabia --o de impaciencia--; su tono burlón y zumbón degenera en ocasiones en humor caricaturesco y zahiriente; pero es un humor españolísimo, sin duda alguna, radicalmente racial, "de casta". Algunos críticos se alarman del humor quevedesco y lo critican y lo desprecian olímpicamente sin percatarse de que es precisamente el tipo de humor que ellos muestran en sus propias obras (W. Fernández Flórez, Baroja). Pero lo más sorprendente, en cuanto a Quevedo, es que olvidamos que es el inmediato precursor de Mariano José de Larra, quien a su vez sirve de puente para la revitalización quevedesca en las figuras más descollantes de la Generación del 98.

Lope de Vega empuja el teatro con su "gracioso" y su alegría humorística, perfeccionados después por Ruiz de Alarcón al darles mayor profundidad intelectual. No le falta a Calderón de la Barca el humor --elemento todavía no muy bien investigado en su obra--, como muestran los siguientes versos plenos del más elevado humorismo filosófico:

"Clarín: Vive Dios, que va de veras.  
 ¿Si es costumbre en este reino  
 prender uno cada día  
 y hacerle príncipe, y luego  
 volverle a la torre? Sí,  
 pues cada día lo veo;  
 fuerza es hacer mi papel."

(La vida es sueño, III, ii)

Después de los fabulistas del XVIII y del ingeniosísimo humor de los sainetes de Ramón de la Cruz (quien revitaliza y da configuración definitiva e importancia artística al sainete) es Bretón de los Herreros el que da un nuevo impulso al humor y al teatro con su "comedia de figurón". Pero, en realidad, desde Cervantes y Quevedo, no tenemos un humorista auténtico hasta Mariano José de Larra ("el suicidio de Larra es un rasgo de humorismo mudo", Ramón Gómez de la Serna), el primer periodista humorista en nuestra literatura. En él se aglutinan y mezclan, ora en favor de uno ora en favor del otro, las peculiaridades del humor cervantino y quevedesco envueltos en una forma literaria de impecable factura. Su humor es a veces agrio, desencantado, "angustiado", y viene a ser, en fondo, el precursor de la temática de Miguel de Unamuno, quien, "potencialmente", ha sido el intelectual español mejor dotado para ser el más grande humorista después de Cervantes; no le faltó a don Miguel más que decidirse a "dar esa vuelta a la esquina" que nunca dio.

Ramón de Campoamor, profundamente irónico y escéptico, rezuma un humor realista y a él debemos las humoradas, poesía filosófica con "un estilo prosaico y un humor burgués que se burla de todos los ideales".<sup>11</sup> Su humor, sin embargo, no constituye avance alguno después de la tónica "más moderna" que ya había sugerido José Cadalso en sus Cartas marruecas (publicadas en 1789).

Pedro Antonio de Alarcón produce la primera novela humorística moderna, El sombrero de tres picos (1874), pero como por su brevedad y contextura ha sido juzgada como un cuento habría que ceder la pri-

---

<sup>11</sup> Angel del Río, Historia de la literatura española, II, 162.



macía a La Regenta (1884), de Leopoldo Alas ("Clarín"), quien, sin embargo, como Armando Palacio Valdés y Benito Pérez Galdós, envuelve su humorismo en estilos literarios a los que la rapidez de los tiempos modernos ha restado vigencia. No obstante, su humorismo es de honda calidad, como ya lo denunció Pérez Minik en estas expresivas líneas:

"Esta clase de humorismo [el de "Clarín"] no lo conoció la novela francesa. Es curioso observar cómo la nuestra, cuya motivación ideológica muchas veces se buscó en París, ya en su madurez se separa de sus muelles de abastecimiento para lanzarse al mar libre, con autonomía. Ni Balzac ni Stendhal ni Flaubert ni los Goncourt ni Zola ni sus epígonos supieron nunca trabajar una materia novelesca con un humorismo caracterológico o trascendental. (...) Al enfrentarnos con la literatura española nos encontramos con que tres de sus principales maestros de este tiempo, Galdós, "Clarín" y Palacio Valdés, adoptan una actitud humorística ante la vida, costumbres, historia, creencias y leyenda. Este humorismo ya es una concepción o un sentimiento del universo, y se puede aparejar con cualquier otra concepción filosófica o vital."<sup>12</sup>

Este juicio de Pérez Minik tiene para nosotros especial importancia, no solamente como testimonio crítico sino incluso por su insistencia en aislar y configurar el humorismo como una concepción filosófica.

El momento actual del humorismo y de la humoricidad en nuestra literatura es de una producción impresionante; lo opuesto de lo que tenía la revista TIME con respecto a Estados Unidos. Incluso se extiende, y de forma arrolladora, sobre todo el periodismo literario nacional. En cualquier diario se encontrará algún artículo de calidad literaria predominando el humor como principal elemento; y novelistas

---

<sup>12</sup>Domingo Pérez Minik, Novelistas españoles de los siglos XIX y XX (Madrid: Guadarrama, 1957), pp. 148-149.

como Zunzunegui y Mercedes Ballesteros tornan al enfoque humorístico. Parece ser algo que el español lleva en la sangre, "nacido con uno", y que siente la necesidad de expresar, de expulsar, de usar. A todo este panorama ha contribuido decisivamente la continuidad de la mejor revista humorística, La Codorniz.

Es el humor, en suma, para el español, un modo de vivir, un modo de ver la vida... No la concibe de otro modo. Es, en una palabra, la filosofía del pueblo español.

Las plumas más sobresalientes dentro del humor literario en la época contemporánea son Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Jacinto Benavente, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, Julio Camba, Evaristo Acevedo, Camilo José Cela y Alvaro de Laiglesia, que abarcan el teatro, la novela, el ensayo y el artículo periodístico, y algunos de ellos han alternado y alternan en la práctica de estos géneros. En teatro cabe destacar principalmente a Jardiel Poncela (1901-1952), quien fija las normas conceptuales y formales de un teatro de humor no igualado hasta hoy y que influye decisivamente en los autores posteriores. En periodismo, el gallego Julio Camba (1884-1962) es quien eleva la crónica periodística --como antes lo había hecho Larra respecto del artículo-- a rango de literatura y se convierte en el maestro de los numerosos cronistas-escritores que ejercieron dentro y fuera de España.

+ + +

Aislado ya la novela, hemos seleccionado para especial análisis en los capítulos que siguen aquellos autores cuya obra ha creado originalmente algo o ha influido profundamente en la canalización del

humor en la literatura española contemporánea.

El primero, Ramón Gómez de la Serna, auténtico creador de la novela humorística en la literatura de nuestro tiempo. Después Wenceslao Fernández Flórez eleva la novela humorística al punto de máximo prestigio merced a un afortunado "juego" de elementos humorísticos y estético-literarios. Luego Camilo José Cela "crea" lo que conocemos por novela tremendista y sin querer --o sin saberlo-- establece, como tipo o género, una nueva dimensión de la novela de humor. Y por último Alvaro de Laiglesia, nuestro mayor novelista-humorista, quien después de "refrescar" el humor español a través de su revista La Codorniz nos sorprende con su ya copiosísima producción novelesca.

Citemos, por último, a los más relevantes humoristas novelistas que vienen siguiendo las técnicas y estilos fijados por Gómez de la Serna y por W. Fernández Flórez:

Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952), quien además de su influyente teatro ha dejado valiosísimas muestras de su arte de novelista: Amor se escribe sin hache (1929), ¡Espérame en Siberia, vida mía! (1930), Fero... ¡hubo alguna vez once mil vírgenes (1931), La tournée de Dios (1932).

Edgar Neville (Madrid, 1899- ): Don Clorato de Potasa (1929), La familia Mínguez (1947), Producciones García, S.A. (1956), La piedrecita angular (1958).

Antonio Robles (Robledo de Chabela, Madrid, 1897- ): Novia, partido por dos (1929), la obra más claramente precursora del humor "codornicesco"; Torerito soberbio (1932).

Antonio Botín Polanco (Santander, 1898- ): Logaritmo (1933).

Miguel Mihura (Madrid, 1905- ): His memorias (1948). Mihura es sin duda el humorista más importante en la literatura actual española después de W. Fernández Flórez, si bien su preferencia son el teatro y el periodismo.

José López Rubio (Motril, Granada, 1903- ): Roque six (1928); lo mismo que Mihura, es primordialmente comediógrafo.

Jacinto Miquelarena (Bilbao, 1891-Paris, 1966, arrollado por el "metro"): Don Adolfo el libertino (1940).

Miguel Villalonga (Buñola, Mallorca, 1899-1947): Miss Giacomini (1934).

Mercedes Ballesteros (Madrid, 1912- ): La cometa y el eco (1956), Taller (1960).

Francisco García Pavón (Tomelloso, Ciudad Real, 1919- ): Cerca de Oviedo (1946), "Memorias de un caza-dote" en Las campanas de Tirteafuera (1955).

Alfredo Marquerie (Mahón, Baleares, 1907- ): Cuando cae el telón (1950).

## 2. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

### SU VIDA

Cuando nació Ramón Gómez de la Serna aquella tarde del 3 de julio de 1888, en la calle de las Rejas, de Madrid, nadie podía sospechar que en vez de un niño común había venido al mundo una "bomba atómica literaria". Desde muy niño se destaca su afán por salirse de toda norma, principalmente en literatura. Sus inquietudes de escritor se consolidan a los 12 años cuando prepara una revista titulada El Postal; en 1904 publica su primer libro Entrando en fuego. Santas inquietudes de un colegial; a los 17 termina la carrera de Derecho; en 1908 publica Morbideces (escrita en 1907) al frente de la cual inserta esta frase de Gautier: "Nada importa nada", que sería ya el lema de toda su existencia. Las primeras experiencias de Ramón --nombre por el que se le conocerá en el mundo literario-- en su niñez marcarán la personalidad del individuo para el resto de su vida. Tiene novia a los 12 años: siempre sentirá una irresistible atracción por la mujer; cuando va al Colegio del Niño Jesús, en Madrid, y lee esta leyenda sobre un Cristo: "Teme a Dios sobre todas las cosas", se despierta en Ramón un primer instinto de rebeldía y un deseo de "vivir el mundo sin cortapisas mezquinas".<sup>1</sup> En 1908 su padre cumple lo prometido como regalo de fin de carrera:

---

<sup>1</sup>Ramón Gómez de la Serna, Automoribundia (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948), p. 55.

funda y dirige la revista Prometeo para que el pequeño Ramón publique cuanto produce. Su ansia de escritor es febril, enfermiza, genial. En 1909 aparecen El concepto de la nueva literatura y Cuento de Calleja (drama); en 1911, La bailarina, El libro mudo y Sur del Renacimiento escultórico español, y así hasta más de un centenar de volúmenes en los que aborda todo género literario: ensayo, greguería, novela, novela corta, teatro, biografía... En 1915 funda la famosa tertulia "Sagrada Cripta de Pombo", immortalizada por Ramón en uno de sus libros y por el pintor Gutiérrez Solana en un formidable lienzo. En 1931 se casa con la escritora argentina de origen ruso Luisa Sofovich. Después de numerosos viajes al extranjero, con largas estancias en Portugal, Nápoles y Francia, al comienzo de la guerra civil española (1936) fija definitivamente su residencia en Buenos Aires. Visita España en 1949 para recibir la Medalla de Madrid y para asistir a la rotulación de una calle con su nombre y a otros actos en su honor. Fallece en Buenos Aires el 12 de enero de 1963, un 12 de enero que él, por extraña coincidencia, había dibujado y publicado en la primera época de la revista Blanco y Negro de Madrid.

#### SU OBRA

La producción de Ramón, segundo "monstruo de la Naturaleza" en la literatura española, es fabulosa en fondo, forma, cantidad y originalidad. En su casa portuguesa de Estoril, "El Ventanal", se había hecho una mesa de cuatro metros con seis pupitres a cada lado y en cada uno había siempre un original en marcha y de género diferente: un artículo, una novela, un ensayo, greguerías... Tenía un montón de lápices afilados y listos colgando de cada pupitre para anotar

rápidamente ideas que, como relámpagos, cruzaban su mente a cada instante. César González-Ruano nos dice que por los años mil novecientos veintes Ramón escribía "algo así como un libro por hora".<sup>2</sup>

Ramón Gómez de la Serna es el que comienza la literatura de "vanguardia", ultramoderna; rompe con toda norma y crea un tipo de literatura absolutamente nuevo: el ramonismo; se adelanta en varios años al teatro innovador de Sei personaggi in cerca di autore (1921), de Pirandello, y explica en España teorías psicoanalíticas antes de que se conozcan las obras de Sigmund Freud. "Desde 1911 aproximadamente --dice Nora--, Ramón es el primer escritor "vanguardista" de España. Este carácter de avanzada literaria, de precursor, jefe y pontífice de la rebelión estética, lo mantiene hasta los años que preceden a la guerra de 1936".<sup>3</sup> Y Sainz de Robles es más preciso al decir que Ramón ha escrito

"novelas extensas y novelas cortas, raras, extravagantes, sugestivas, dislocadas, felices en las imágenes, desorbitadas en el lenguaje, y en muchas de las cuales se adelanta a los más audaces y extraños novelistas extranjeros actuales, como Kafka, Karel Chapek, Jan Potosh. Novelas las suyas que imitan y subyugan, que se burlan de las reglas más flexibles del género, que conculcan los derechos de la realidad con piruetas y desplantes imaginativos."<sup>4</sup>

La vida ramoniana y la literatura ramonista son una misma cosa, se yuxtaponen. Tan humorística y excéntrica es una como otra. Sus

---

<sup>2</sup>César González-Ruano, "Próximo viaje de Ramón", Elanco y Negro (Madrid, 19 enero 1963).

<sup>3</sup>Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Gredos, 1958-1962), II, 96.

<sup>4</sup>Federico Carlos Sainz de Robles, La novela española del siglo XX (Madrid: Pegaso, 1957), p. 109.

rasgos más importantes de escritor son su rabiosa autenticidad como literato del principio al fin de su existencia, su creación de la greguería, y su talento original, fabuloso, su figura literaria realmente genial.

En su vida abundan igualmente las excentricidades. Publica El circo (1926), y para agradecer el homenaje de los artistas circenses da una conferencia en el Price sentado en un trapecio y lee una cuartilla interminable, un rollo de papel cuyo extremo llega hasta la pista; habla subido a un elefante en el circo francés D'Hiver; diserta sobre el toreo y aparece vestido de matador; habla de Napoleón y se viste como tal; estrena Los Medios Seres (1929) y se presenta con un lado totalmente pintado de negro; desarrolla su tesis sobre los faroles públicos desde lo alto de uno, en Gijón; es invitado a hablar en una reunión de cirujanos en Santiago de Chile y exige que todos acudan vestidos de cirujanos, coman con instrumentos quirúrgicos y beban por los irrigadores de las transfusiones de sangre... Interviene en el Concurso de Cante Jondo en Granada y un gitano se enfada y le apunta con una pistola mientras pregunta a sus compañeros de pandilla: "¿Qué, lo mato ya?", idea utilizada por el escritor en una de sus novelas: "Caracho creyó notar en la impaciencia de aquel público algo favorable y se dispuso a matar al monstruo y romper el encantamiento. '¿Lo mato?' --preguntó por última vez, encarado con el gobernador y los demás ministros que quedaban."<sup>5</sup> Le subyuga la soledad, y no la soporta, por lo cual se hace traer de París una mujer de cera, tamaño natural, a la que viste y sienta en

---

<sup>5</sup>Ramón, "El torero Caracho", Obras completas, II (Barcelona: Editorial AHR, 1957), 1919.



su alcoba, y llena el recinto de toda clase de objetos inimaginables convirtiendo el cuarto en un auténtico Rastro madrileño sin la menor superficie vacía en suelo, paredes o techo, y éste lo llena de bolitas de cristal de colores; hasta acoge una chimenea que encontró una noche caída en la calle y por la que sintió profunda compasión, y también una lápida de cementerio con la inscripción de una joven. Como escribe de noche, de dos a ocho de la mañana, a la luz del gas, consigue un farol y lo instala en su habitación, "así no tenía que salir a la calle". Usaba un monóculo sin cristal, el aro sólo, que se lo ponía cuando llegaba "a los pasajes más importantes de sus libros" para mantenerse en tensión y "ver mejor las cosas".

#### CRÍTICA DE SU OERA

En general, nuestro más grande y original humorista después de Cervantes --extraña mezcla de Quevedo y Dadá, de Larra y Picasso, de Unamuno y Goya, de Baroja y Azorín y Dalí--, ha sido más apreciado fuera de España que en su propio país. Esto es en realidad casi una constante histórica en España. Y cuando se habló de él, criticado más que analizado con objetividad exenta de prejuicios, ha sido para atacarlo sin comprenderlo. Si a su talento genial se le hubiera dado por la ingeniería o las ciencias habría sido otro Leonardo da Vinci o un Einstein. Pero se le dio por la literatura... Incomprendido, los críticos ni se ocuparon de él al principio; fue Francia la primera que dio la voz de alarma, tal vez por tener una mente más liberal o despreocupada o porque, como decía Benjamín Jarnés, "ahora es preciso más talento para ver un cuadro que para pintarlo". No creo que fuese falta de talento en los críticos y sí exceso de prejuicios y

temor a la originalidad dentro de la misma familia intelectual. Hay escritores que nacen "adelantados"; Ramón debió empezar a escribir ahora, en la segunda mitad del siglo. Se le combatió porque él no combatía. Es paradójico. Cuando estalló la guerra civil española se le criticó porque no dejó oír su voz para clamar contra algún bando en ese juego político que suele resumirse en "estar con uno o contra uno", sin término medio; y los dos casos a veces son malos. Él se limitó a decir: "Es detestable la revolución porque no tiene sentido el emplear la lucha sangrienta por un programa mortal cuando sólo merecería eso una cuestión de eternidad. Sólo la vida eterna y Dios merecen el martirio."<sup>6</sup>

Pasarán años hasta que se revalorice justamente la fabulosa obra de Ramón, la enorme contribución a la literatura española de este autor del que se ha dicho "que ha encontrado el secreto último, el último refugio de la razón en la incongruencia".

Quiso ignorar más que despreciar cuantos tópicos le rodeaban, personal y literariamente. Esto fue --e incomprensiblemente todavía es para algunos-- un gran pecado. "Yo no doy importancia --dijo-- más que a la inteligencia original y al amor, y todo lo que no proceda de esas dos fuentes me tiene sin cuidado".<sup>7</sup> Esta es una posición muy delicada en algunas geografías.

No sé por qué a fuerza de humorismo, a fuerza de alegría, nos llena de tristeza agri dulce la obra de Ramón --como las películas de "Charlot"--. Alma en constante angustia disfrazada, desintegrada,

---

<sup>6</sup>Ramón, Automoribundia, op. cit., p. 610.

<sup>7</sup>Ibid., p. 426.

atomizada, buscando con ansiedad sus piezas, como el niño las del reloj que abrió para escudriñarlo curiosamente... y luego siempre le sobran algunas.

Se decidió por el aislamiento, por mantenerse al margen: "El hombre no quiere convencerse de que vive al margen de la creación. Se ha dado tanta importancia, que quiere conservarse y hace cosas supremas. Así resulta cogido al final y martirizado por esa idea viciosa de la importancia. Vivimos al margen."<sup>8</sup> Tan al margen, tan aislado vivió de todos, él que no sufría la soledad, que todos lo abandonaron. Hasta cuando fue invitado a venir a España para recibir la Medalla de Madrid (1949) lo dejaron solo. Plá cuenta una conversación que posteriormente sostuvo con Ramón en Buenos Aires y éste le dijo que conforme avanzaban los días el grupo de "amigos" iba decreciendo y al tomar el barco de regreso, en Bilbao, nadie fue a despedirlos.<sup>9</sup>

Al margen de lo anecdótico, lo incuestionable es la calidad y la personalidad literarias de Ramón, particularmente en la literatura humorística. Ha sido el maestro de toda una generación de humoristas contemporáneos. "Es que Ramón --dice Matilde Ras-- no fue un eco, sino una voz".<sup>10</sup> Y esa voz, nueva, insólita, impertinente, originalísima, se les escurría de las manos a los críticos que se empeñaban en catalogarla y encajonarla en un grupo. No hay grupo para Ramón.

---

<sup>8</sup>Ramón, Greguerías 1940 (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940), p. 14.

<sup>9</sup>José Plá, Grandes tipos (Traducción castellana de F. Gutiérrez. Barcelona: Editorial Aedos, 1959), pp. 29-39.

<sup>10</sup>Matilde Ras, "Dos patéticos grafismos de Ramón Gómez de la Serna", Blanco y Negro (Madrid, 26 enero 1963).

No pertenece a la "Generación del 98" por edad ni por ideología o inquietudes patrióticas o sociales. Tampoco creó él un grupo o escuela (aunque sí un tipo de literatura: el ramonismo). Es la suya una "generación unipersonal", como ya se ha dicho. Y esto es lo importante. Y el problema. Hay que hablar de la literatura española de antes y de después de Ramón Gómez de la Serna, y de la literatura de Ramón, a secas. Señala una época, fija un hito. Pero llegó a ser tan grande que hasta se le exigió que fuera perfecto. Su estilo es "una nueva manera de ver las cosas", como escribe Castillo-Puche.<sup>11</sup> "Pero su barroquismo era tan fino que no le entendían ni siquiera los finolis. Tan fino, que para pasar su hilo por una aguja había que traerle una aguja casi sin ojo."<sup>12</sup>

Pasarán años hasta que, sin fobias, se pueda enjuiciar y justipreciar la obra ramoniana. Con perspectiva. Y probablemente se empezará en el extranjero...

Una de las críticas objetivas más sustentadas ha sido la de su falta de estilo, sus conscientes yerros gramaticales y eufónicos. No se ha reparado en que precisamente eso, y otras cosas más, constituyen, y a la vez son una consecuencia, del estilo de Ramón. El propio autor dice en una de sus novelas: "...y usaba los adjetivos vibrantes y frenéticos que a ella le gustaban tanto".<sup>13</sup> Él se cansó de proclamarlo en todos los tonos: lo que él adoraba era la originalidad, en fondo y forma. Vanguardista, ultraísta. Sainz de Robles no lo captó:

---

<sup>11</sup>J.L. Castillo-Puche, "Ramón y ramonismo. A la eternidad con monóculo", Blanco y Negro (Madrid, 19 enero 1963).

<sup>12</sup>González-Ruano, op. cit.

<sup>13</sup>Ramón, "La quinta de Palmyra", O.C., I, 1660.

"También es antinovelesca la prosa de Ramón; y lo es por los mismos motivos que lo es su fuerza creadora: por exuberancia, por rareza, por falta de sometimiento a las reglas de la gramática, por sobra de audacia para inventar "giros" y repetir relativos, gerundios y participios",<sup>14</sup> como si el concepto y la estructura de la novela fuesen inamovibles, como si el acierto estético de un novelista radicase en el sometimiento a las reglas gramaticales, frías, dominando al concepto, como pretendieron los fracasados del Neoclasicismo. Contradice esto lo expuesto por Cansinos: "Ninguno de nuestros escritores actuales, ninguno, ni aun los que escriben novelas de 600 páginas, pueden mostrarnos una tal riqueza de medios expresivos, una tal fantasía gráfica, tamaña holgura y ligereza en la labor pesada y nimia".<sup>15</sup> Y para reafirmarlo ahí tenemos el testimonio del académico Camilo José Cela, quien intervino para gestionar que Ramón fuese admitido en la Real Academia de la Lengua.<sup>16</sup>

Tal vez el crítico contemporáneo que con mayor objetividad --e indudable profundidad analítica y científica, y falta de simpatía-- ha visto la obra de Ramón haya sido Nora, quien fulmina al autor por su falta de sinceridad y de adhesión a la realidad. Ramón, en las "confesiones" de su Automoribundia, asegura que "en ese momento del niño [el propio Ramón] se realiza el gran juramento solitario, y sin

---

<sup>14</sup>Sainz de Robles, op. cit., p. 170.

<sup>15</sup>R. Cansinos-Assens, Poetas y prosistas del novecientos (Madrid: Editorial América, 1919), p. 272.

<sup>16</sup>José Plá, op. cit.

gran acopio de datos ni presunciones se decide lo más importante de la vida, ser sincero, desinteresado y enamorado de la mujer, prometiendo no caer en otro gran pecado";<sup>17</sup> pero Nora no cree en la sinceridad de las "confesiones" de Ramón y parece remedar aquella frase de una de sus novelas: "Quería una hora plenamente sincera de aquella mujer insospechable".<sup>18</sup> Dice Nora: "...nuestro más grande humorista contemporáneo se ha apartado resuelta, decidida y tenazmente, de la naturaleza, de la vida, y ha optado por la literatura. Es muy difícil suponer que el tiempo, en su juicio, completando esa realidad por él tan desdeñada, se lo pueda benignamente disculpar".<sup>19</sup> Creo que si hay algo de lo que Ramón no se apartó jamás es de la vida, a la que tanto amó, y de la naturaleza, a la que quiso aprehender a cada instante, en cada objeto. Y, en todo caso, si optar por la literatura es malo... El hecho de que viera la vida "a su manera" no significa que se apartara de ella; ¿o hubiera sido más "aceptable" que la viese por el lado trágico, angustiosamente trágico, de un Unamuno, o insociablemente escéptico de un Baroja? Hay una mezcla de estas inquietudes en la obra de Ramón, con un escape final en busca de esa verdad que él sabía inasequible también: "Lo que sí puedo decir --advirtió-- después de haber estado avizor durante más de medio siglo de ensayos filosóficos, es que nadie me ha aclarado ningún misterio y que la mayor desfachatez que veo en el hombre

---

<sup>17</sup>Ramón, Automoribundia, op. cit., p. 55.

<sup>18</sup>Ramón, "La viuda blanca y negra", O. C., I, 1349.

<sup>19</sup>Nora, op. cit., II, 150.

actual y por lo cual le desprecio es que se quiere saltar a la torera el misterio".<sup>20</sup>

### LA GREGUERÍA

No es la greguería, sino la novela, lo que nos importa en nuestro análisis, pero hay que hablar de ella necesariamente porque su obra toda es una pura greguería extendida, un eslabonamiento de greguerías.

¿Y qué es la greguería? Es "lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas".<sup>21</sup> Nace en él --deberíamos decir: encuentra un nombre-- accidentalmente cuando se da un golpe contra un diván al volver del balcón. En fondo, la greguería era algo innato en Ramón; en parte, era como la consecuencia de su espíritu de rebeldía, disconformidad, desajuste. Pero luego fue ya su creación más genial y se dedicó a ella con verdadera fruición, como si hubiera descubierto la cuadratura del círculo. "Las cosas apelmazadas y trascendentales --dijo-- deben desaparecer, comprendida entre ellas la Máxima, dura como una piedra, dura como los antiguos rencores contra la vida; a la Máxima es a lo que menos se quiere parecer la Greguería."<sup>22</sup> Escribió millones de greguerías, pequeñas frases en las que condensa, como en alambique, todo el cosmos visto desde su ángulo original, diferente, anormal, excéntrico: humorístico. Tiene greguerías geniales, de frontispicio, y otras

---

<sup>20</sup>Ramón, Automoribundia, op. cit., p. 410.

<sup>21</sup>Ramón, Greguerías 1940, op. cit., p. 11.

<sup>22</sup>Ibid., p. 10.

que son auténticos disparates. A veces se va al lirismo: "La media luna mete la noche entre paréntesis", otras juguetea: "La Y griega es la copa de champaña del alfabeto", y con más gracia: "La Û con diéresis es una letra con mosquitos". Con frecuencia siente cada átomo de vida en las cosas: "Esa gota que gotea en la noche fija el ombligo del agua y del silencio", un silencio cuyo significado le preocupó toda la vida: "El silencio es Dios, y será lo que durará más en la eternidad. Lo que vencerá. El silencio tiene las voluptuosidades más hondas cuando está solo y no le perturbamos ni le distraemos. Yo he dejado solo al silencio muchas veces, por respeto, y me he ido a la calle para no estorbarle, dejándole así dueño de mi casa..." Como la soledad, el silencio reaparece en toda su obra: "Al cerrar una puerta con violencia, pillamos los dedos al silencio".

Ramón se dedicó desde 1910 a la greguería, "que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la Greguería".<sup>23</sup> Hace una curiosa definición en un larguísimo párrafo sin más punto que el final:

"La Greguería conjuga el verbo como nada, dialoga, se ausenta, se humilla, solloza, musita, tira una miga --su miga-- como un niño que juega en la mesa, comienza a cantar, se calla, coge un violín, lo rasca, le da un trastazo con el arco, se deja caer en un sillón, da un respingo, hace un gesto con la mano o con la nariz, saca la lengua, pinta un grafito de esos que los granujas pintan en las tapias, abre un piano remilgado y lo sobresalta con un despropósito o un golpe desgarrador, hace una diablura con el sombrero

---

<sup>23</sup>Ibid., p. 9.



de un señor serio que está de visita en el despacho de papá, da una pincelada, se agacha en el jardín público creyendo haber encontrado algo de oro, y recoge lo que relucía, aunque sea una bolita hecha con el papel de un bombón; regala una idea para un drama, para una novela o para ahorcarse de ella, y sigue corriendo y saltando como una listada pelota de celuloide con un perdigón dentro."<sup>24</sup>

En síntesis, Ramón la definió así: Greguería = humorismo + metáfora.

Lo importante, en nuestro caso, es que la greguería no rebaja ni eleva; es puramente estético-literaria, trata de descubrir el alma de las cosas, el misterio que encierran. Cansinos-Assens la compara a la caricatura moderna, fina, nerviosa, breve, lo que viene a decir que es puramente impresionista, como los Caprichos de Goya. Lo real, la realidad que normalmente vemos todos, lo ve Ramón por una serie de lados imaginables e inimaginables, y los contrastes metafóricos son por lo general de una riqueza incommensurable y se desparraman y atomizan hasta lo infinito. En cierto modo es como la vida en sí, a veces tiene orden, otras veces las cosas están perfectamente desordenadas, o mal ordenadas, o simplemente desordenadas. Así, la sensibilidad de Ramón termina por crearse un modo de vida diferente, no sé si más o menos artificial que el "normal" pero sí definitiva y "realmente" diferente, y trata de vivir la vida íntegramente. La vida del humorista puro, auténtico. Sus libros son, en rigor,

---

<sup>24</sup>Ibid., pp. 28-29.

"prismas que nos muestran todos los aspectos de un tema, con una diversidad de visión y una simultaneidad, que a veces recuerdan ciertos instantes de ese arte cubista que nos dejan entrever los ballets rusos. (...) Aunque la greguería salte y juegue, libre al parecer, no está por ello menos sujeta a una coordinación intelectual, y en tanto se mueve locamente, está labrando, en unión de otras alegres obreras, una inmensa madrepora lírica e ideológica."<sup>25</sup>

### EL HUMORISTA AUTÉNTICO

Si tuviésemos que elegir en la literatura contemporánea un humorista auténtico --estéticamente hablando, en fondo y en forma--, señalaríamos a Ramón Gómez de la Serna. Es el humorista por excelencia. Lo que conocemos por "ramonizar" no es más que "humorizar".<sup>26</sup> Toda su obra fluctúa en las distintas gamas del humorismo, y oscila desde el extremo que roza la humoricidad y el chiste hasta la sublimación que en su degeneración nos lleva, como ya hemos visto, a la excentricidad y la locura. Previendo esto último se anticipó seguramente Ramón a puntualizar: "Lo que más perdona Dios es la locura... El razonable es más enemigo suyo que el loco... Esa marginal locura que yo utilizo hace interesantes mis días y he descubierto que es un hiperespacio que Dios me ha concedido para que no sean tan sórdidas las ocho de la noche."<sup>27</sup> Ramón, que gustaba de escribir con tinta roja sobre cuartilla amarilla, es el escritor moderno español que más

---

<sup>25</sup>Cansinos-Assens, op. cit., pp. 254-255.

<sup>26</sup>Antonio Botín Polanco dedica su Manifiesto del humorismo (Madrid: Revista de Occidente, 1951) a Ramón, "máxima voz española en el gran humorismo contemporáneo".

<sup>27</sup>Ramón, Automoribundia, op. cit., p. 156.

merece el título de humorista y ha sido uno de los cuatro únicos extranjeros elegidos por la Academia Francesa del Humor.<sup>28</sup> El ser considerado humorista tiene sus riesgos, y ahí empezó el problema de Ramón: "Todo me ha impulsado por la vía del humorismo, y se me exige lo inaudito siempre que hago algo".<sup>29</sup> Se empezó a llamarle humorista por casualidad, y el primero fue su tío a causa de una ocurrencia del entonces muchacho Ramón. "La sociedad me hizo humorista", diría él después, y en sus greguerías precisó: "El humorista es una persona alegre a la que entristecen los demás", y luego: "Mi humorismo descansa sobre las cosas o convierte a las personas en cosas, humorismo en que me he refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y de traición y las cosas lo único bueno de la vida".<sup>30</sup>

+       +       +

Es interesante el hecho de que los principales humoristas --Ramón, Jardiel Poncela, Pérez de Ayala, Fernández Flórez, Camba, Laiglesia, Cela, Neville, etc.-- hayan sido periodistas. Ramón dijo que los periodistas "viven el ayer-hoy-mañana juntos, un hoy perpetuo",<sup>31</sup> que viene a ser una forma de la intrahistoricidad unamuniana que utilizamos para crear nuestra teoría del humorismo. El de Ramón, de tan avanzado, era surrealista, como se expresa en la serie de "novelas de la nebulosa" --El incongruente (1922), El novelista (1926),

---

<sup>28</sup>Los otros tres humoristas eran Charlie Chaplin, Bontempelli y Pitigrilli.

<sup>29</sup>Ramón, ibid., p. 651.

<sup>30</sup>Ibid., p. 156.

<sup>31</sup>Ibid., p. 615.

Rebeca (1936), El hombre perdido (1947)--, en las que parece andar en busca del significado de la vida. Es un humorismo que:

"no ha sido nunca disolvente, cáustico, eliminador, resentido, ácido o herético. (...) Este humorismo es inespacial e intemporal. De cierta manera viola las leyes del humorismo tradicional (...) Ramón se sitúa dentro de otro estilo vital, mágico, lírico y cohesivo, que no tiene precedentes de ninguna índole, ni en nuestra nación ni en Europa. Su humorismo con él nace y con él termina."<sup>32</sup>

Es tan tentador y apetecible como mareante; puro vértigo; no deja reposo al lector, está siempre en movimiento y brincando. Después de leerlo con un poco de comprensión, de amor, hay que purgarse de la "sernina" de que se impregna uno y de la que llega a cansarse un poco.

Hablando de su humorismo, Ramón ha dicho que "sólo el humor sublime comprende que todo es o puede ser opcional y no tiene que ser tomado por lo que es o por lo que no es. En este mundo de relatividad todo es posible, aunque lo opuesto no puede ser substanciado por la razón." Y estaba en lo cierto; los grandes hechos y acciones, lo fundamental de nuestra existencia --nacer, morir, enamorarse, creer una fe-- no puede ser substanciado por la razón. Hay en su humorismo matices muy sugestivos, como descubren Angel del Río y N.J. Benardete:

"El arte de Gómez de la Serna alcanza por esos procedimientos la categoría del humorismo puro (...) Es la deshumanización absoluta que defendían los teóricos del ultraísmo. Claro que a fuerza de esa deshumanización absoluta, volvemos a encontrar, en Ramón muy particularmente, lo humano exaltado hasta el límite máxi-

---

<sup>32</sup>Domingo Pérez Minik, op. cit., pp. 216-217.

mo que es el de humanizar las cosas que nos rodean. Nos hallamos, por tanto, en Gómez de la Serna, pese a su profesión de intrascendencia, ante un fenómeno literario de gran magnitud, nada desdeñable. Su anarquía estética no es simple capricho. Es, más bien, el reflejo profundo y auténtico de la anarquía espiritual de la época, a lo que se une el ser además reflejo de lo desorbitado del espíritu español siempre que se aflojan los resortes que polarizan su temperamento extremista hacia un ideal concreto. Hay así en su humorismo mucho de ironía intelectualista contemporánea, pero hay también una honda raíz vital, españolísima."<sup>33</sup>

Ricardo Güiraldes ha dicho que Ramón "se complace más que en la cosa misma, en la imagen que de ella se hace", lo cual define al humorista puro. Lo sustancial es que no se deleita en el detalle, como lo hace Azorín, sino que va más allá; vive las cosas en ellas y con ellas, pulsa su latido, humaniza cuanto ve o siente, y luego ve en perspectiva. No tiene en este aspecto la indiferencia de Baroja ni la angustia trágica de Unamuno ni la "altura" intelectual-dictatorial de Ortega. Es único: "generación unipersonal". Él está dentro y fuera de la cosa al mismo tiempo, es sujeto y objeto simultáneamente, como ha mostrado bien Rodolfo Cardona,<sup>34</sup> está en todas partes, como --dígase sin irreverencias-- el espíritu santo del humorismo auténtico. Ya escribió en La quinta de Palmyra que hay que "oír la respiración de las cosas",<sup>35</sup> y añadió que "los pinos son los más humanos de los árboles, con sus cabelleras oscuras, con sus

---

<sup>33</sup> Angel del Río y M.J. Benardete, El concepto contemporáneo de España (Buenos Aires: Losada, 1946), pp. 715-716.

<sup>34</sup> Rodolfo Cardona, Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works (New York: Eliseo Torres & Sons, 1957).

<sup>35</sup> Ramón, "La quinta de Palmyra", op. cit., I, 1599.

cuerpos de atezada expresión. Todos están para hablar, para salir al paso, para decir las cosas de la tierra que escuchan con sus raíces, pero aún no se ha decidido ninguno",<sup>36</sup> si bien poco antes las cosas ya habían "hablado": "Sólo ante la noticia de aquel huésped, las cosas, todos los muebles, los quinqués, se fueron recomponiendo, atusándose y diciéndose: '¡Viene por fin un huésped!... ¡Viene por fin un huésped!'"<sup>37</sup>

El humorismo de Ramón es toda una orgía de imágenes y no se sabe a cuál atender. Ambienta románticamente, y de repente suelta un trallazo, o al revés. Parece que se para, y sigue, y sigue, y sigue... como las ruletas de los barquilleros castizos. Es el escritor que ha ido más allá de la definición que Bécquer hizo de la auténtica poesía ("una chispa eléctrica que brota del alma y despierta las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía"); él es quien siente esa "chispa" y quien nos da las ya alambicadas mil y mil ideas de su fantasía. Da todo hecho, contrastado, comparado, humorizado. No deja resquicio al lector, lo absorbe. Por eso la crítica lo miraba con recelo. Ramón se hallaba en aquella circunstancia histórica de la revalorización de la "tercera dimensión" del Quijote, del "tú-yo" de La Celestina, del "yoísmo" de Azorín. Y Ramón digiere, manosea, compara y atomiza y humaniza hasta lo inverosímil y todo se lo da así, sin titubeos, a bocajarro, al lector, que lo recibe como un impacto. Dice Cansinos-Assens:

---

<sup>36</sup>Ibid., p. 1616.

<sup>37</sup>Ibid., p. 1612.

"Se quisiera imponer a Ramón la reticencia, una reticencia de buen tono poético, que fuese como una abstención aristocrática. Que no lo dijese todo, para que algo se pudiese soñar. Pero él, que tiene sólidas manos cortas y piernas de alpinista y un corazón que sin duda no ha sufrido, y esa cosa terrible: ¡salud!, quiere cogerlo y traspasarlo todo con su estilo en la locura de su pubertad."<sup>38</sup>

Crea y absorbe sus propias dimensiones. "Nada importa nada", incluido el lector, que le importa un pepino. Escribe por necesidad explosiva de escribir, una necesidad patológica, o por necesidades económicas luego. De ese modo aparece en toda su obra; hasta si habla de las estrellas lo estamos viendo allá arriba, con su aspecto de hijo de carnicero enriquecido o de un nuevo Caruso, sentado sobre una estrella, vestido como un hada madrina... Su desdoblamiento llega a lo infinito, en tantas partes como cachivaches tiene en su cuarto. Lo intrascendente cobra vida y vitalidad por obra y gracia de esa "sernina" de su espíritu demoníaco por incontrolable, sutil, juguetón, fantasmal... Aturde, enloquece, pero seduce irresistiblemente. Y escribe a borbotones, en torrente, como en un interminable diálogo con "su otro yo", o consigo mismo, que es otro ("J'est un autre", decía Rimbaud). Quiere traspasar esa barrera de lo real-ilusorio. Y, por encima de todo, se vislumbra un alma atormentada (a pesar de que Cansinos sugiere que tenía un corazón que "no ha sufrido"), angustiada, como la de casi todos los humoristas auténticos, que es, quizá, el precio que tienen que pagar por el don que poseen.

Ramón Gómez de la Serna es el primer humorista puro de la literatura española contemporánea. Empieza ese "tipo" de literatura con

---

<sup>38</sup>Cansinos-Assens, op. cit., p. 274.

él... y no termina con él, como muchos han propugnado. Su "ramonismo" se ha filtrado en prácticamente casi todos los escritores de las generaciones siguientes, y particularmente en los humoristas, aunque éstos hayan manifestado ese ramonismo, ese humorismo, ese modo de ver las cosas, ese estilo metafórico, con mayor o menor dosis, con más o menos continuidad o autenticidad. ¿Qué son si no puras greguerías las dos páginas que periódicamente publica José Camón Aznar en ABC de Madrid bajo el título "Aforismos del solitario"? La literatura contemporánea y el ensayo periodístico de humor están repletos de ese "ramonismo", de esa "sernina": ahí están Neville, La Codorniz, Camba, Miquelarena, Jardiel Poncela, Mihura, González-Ruano, poetas como Guillén, Lorca, Alberti y, sobre todos, Gerardo Diego, mucho más ramonista que gongorista... Es la esencia del humorismo actual, lo que no quiere decir que haya sido inventada por Ramón, pero sí que él fue el que resumió cuanto se había hecho y cuanto no se había hecho antes de él y nos lo ofreció con un giro y con un vestido y una gracia totalmente nuevos, inéditos, insólitos. Después de Cervantes no tiene la novela española figura humorística de la autenticidad y transcendencia de Ramón Gómez de la Serna. Y seguramente habrá que esperar otro período igual hasta que se produzca un nuevo genio que introduzca un más avanzado o distinto "vanguardismo" como el que él ha originado.

#### ALGUNAS DE SUS NOVELAS HUMORÍSTICAS

La novelística de Ramón es una greguería continuada, una greguerización de los temas y de la novela en general. A falta de histori-



cidad del personaje, que jamás ofrece sino que crea al personaje impresionísticamente y después de haberlo introducido, Ramón suele retratar con un símbolo que viene a definir mejor que los historicismos amañados: "la mujer de ámbar", "la viuda blanca y negra", "la hiperestésica", "el doctor Inverosímil", "el incongruente"... En síntesis, lo que nos ofrece es una instantánea de la vida del personaje, y a partir de ahí éste se autofabrica, es autosuficiente (una dimensión más del humorismo). Es un reflejo de la vida misma del autor: un olímpico ignorar lo que ha existido antes de él y sin preocupaciones por lo que existirá después. Aprehende la realidad tal cual él la ve o la crea, si queremos, y la vive más intensamente que nadie. Esto es periodístico también, es el vivir en un hoy perpetuo. Apura el instante con fruición, como el niño sorbe por la paja el resto de la limonada en el caluroso verano como queriendo hacer un agujero en el vaso esperando encontrar "un poco más". Sus novelas son sensaciones producto de una meticulosa introspección en todo, de un minucioso análisis humorístico, ramonístico, de todo, y a veces hasta se desvía e incluye algo que aparentemente nada tiene que ver con el "hilo" de la novela (Baroja usa de esta técnica también). De tanto no preocuparse por nada, de no importarle nada, hasta adolece de moralismo y moralidad. Su preocupación por el pasado y por el futuro es muy particular, como el pasado de la Cristina de La viuda blanca y negra que tanto inquieta al amante, como el Lorenzo de La mujer de ámbar, o como el torero Caracho, que vive para el futuro. A veces los une en una intrahistoria: "Ella le sonrió con una sonrisa desleal pero alegre, con la sonrisa de la mujer que



ciudades. Tabletillas filosóficas. O píldoras de imaginación. Parece un computador electrónico. Y todo lo toca con amor. En este aspecto es irreproachable. Cuando narra, de pronto empieza a disparar:

"Rodrigo esperaba el fin de aquella confesión y miraba la sombra de los demás confesionarios, sombra llena de pecados estancados, con telarañas negras en los rincones en los que trabajaba la araña del pecado y como llenos también de pulgas negras que simbolizaban los pequeños pecados".<sup>43</sup>

O bien:

"Qué gran esencia había en aquella mujer flaca que tenía el placer algo de mujer desarticulada de circo, en la que eran como un espasmo el ruido de las pulseras al caer, señalando además el triunfo de él, que se acordaba, sin querer, de esas rifas de las verbenas en que gana una botella el que mete una anilla por su gollete".<sup>44</sup>

He aquí una ametralladora de greguerías: "Al abrir las contraventanas se encontró las viruelas de la lluvia en los cristales. Después vio que en los charcos dejaba caer sus chinitas pertinaces, boquiabriéndose el agua de los charcos como si los pececillos lanzasen fuera su burbuja de aire puro."<sup>45</sup> O una expresión narrativa, brevísima, cortante: "Cairel se fue al toro después de un brindis taquígráfico".<sup>46</sup> Humaniza, es en las cosas, y al mismo tiempo ve con perspectiva: "Armando, en el coche, la apretaba con abrazo de coche, o sea apretándola el costado, incrustándose en su brazo y hasta la cadera, como intentando volver a la mujer a su primitiva injertación

---

<sup>43</sup>Ramón, "La viuda blanca y negra", op. cit., pp. 1260-1261.

<sup>44</sup>Ramón, "El Gran Hotel", ibid., p. 1726.

<sup>45</sup>Ramón, "La quinta de Palmyra", ibid., p. 1609.

<sup>46</sup>Ramón, "El torero Caracho", op. cit., II, 1931.

en el costillar derecho".<sup>47</sup> O bien humaniza y humoriza: "Rodrigo se quedó emocionado cuando aquella mujer levantó sus ojos y se volvió a orientar por entre las cosas perecederas, buscando el camino entre las sillas, en cuyos bordes se suele tropezar constantemente en las iglesias, destrozándose todas las espinillas el que tropieza".<sup>48</sup> Al narrar los muchos cercos de piedra en que abundaba el valle dice de pronto: "Debe tener dolor de muelas el paisaje".<sup>49</sup> Un poco más adelante nos da una humanización greguerizante breve: "Hacía gárgaras la tarde con los barrenos".<sup>50</sup> Una pura greguería: "Pasó un automóvil. Iba llenando el camino de las ratas quejosas de los bocinazos".<sup>51</sup> Una comparación greguerizante también: "A las seis de la tarde levantaban el vuelo todas las barcas, izando su vela, como cortapapeles de la tarde, igual que si fuesen el abrelibros del cielo y del mar".<sup>52</sup> O sorprende con un final humorístico de calidad:

"De pronto ha creído escuchar algo y ha salido para ver qué era (...) Con indignación se dirige a su puerta y llama. Ella abre.

--¿Se ha roto mi búcaro?

--Sí... Lo he roto... Aunque no sabía que podía contener tanta agua..."<sup>53</sup>

Estos son ejemplos cogidos al azar de entre los miles que ofrece Ramón. Las novelas más esencialmente humorísticas, según el concepto

<sup>47</sup>Ramón, "La quinta de Palmyra", op. cit., p. 1603.

<sup>48</sup>Ramón, "La viuda blanca y negra", op. cit., p. 1261.

<sup>49</sup>Ramón, "La quinta de Palmyra", op. cit., p. 1616.

<sup>50</sup>Ibid., p. 1680.

<sup>51</sup>Ibid., p. 1670.

<sup>52</sup>Ibid., p. 1604.

<sup>53</sup>Ramón, "El Gran Hotel", op. cit., p. 1800.

que hemos mostrado en la primera parte de este trabajo, son: La viuda blanca y negra (1918), su primera novela larga; El doctor Inverosímil (1921), El incongruente (1922), La hiperestésica (1934), La quinta de Palmyra (1923), Cinelandia (1927), El torero Caracho (1927). En todas sus novelas se percibe la misma posición y actitud humorísticas, el mismo concepto de humorismo, idéntica visión de las cosas y de la vida, si bien algunas de sus obras no son "necesariamente" humorísticas. Un defecto es su repetición. De ser tan radical y formalmente auténtico, se repite.

La viuda blanca y negra es todo un alarde de humorismo novelasco, un modelo de novela de humorismo. También el paisaje, como el "saudoso" portugués, es personaje humorístico (La quinta de Palmyra), que se nos antoja como una anticipación de lo que luego cristalizará Wenceslao Fernández Flórez en El bosque animado (1943), éste con más poesía y lirismo, con más ternura contemplativa si se quiere, pero partiendo de los mismos principios estéticos y humorísticos.

Tomada La viuda blanca y negra como eje, el humor de Ramón no debe buscarse en la descripción psicológica de los personajes, o en la creación artística en sí, ni en las personas que hablan. El humorismo está permanente en el autor, en sus descripciones, narraciones, acotaciones, en el "twist of reality", en su humorizar la vida. Es una pura, monumental greguería, con alarde pirotécnico de paradojas, metáforas, contrastes, incongruencias... Se presentan en esta novela, la primera de Ramón y que la escribió porque "si no se escribe una novela larga no le consideran a uno literato", casi todas las constantes temáticas de la que luego será fabulosa obra literaria ramonia-

na: blanco-negro (sobre todo la blancura, repetida hasta la saciedad en algunas de sus obras); vida-muerte, placer-tristeza, sublimidad y delicadeza sensual-violencia brutal de prostituta y chulo, fantasía-realismo y naturalismo,<sup>54</sup> "suspense"... Sus temas, aunque interesantes, suele estirarlos con una técnica de "chicle" para dar oportunidad a la interpolación --¿yuxtaposición?-- de toda una batería interminable de greguerías. He aquí algunas síntesis temáticas.

En la viuda blanca y negra, Rodrigo conoce en la iglesia a una mujer enlutada, blanca por el color de su piel femenina y excitante, negra por el de su vestido de viuda. La seduce, pasan una temporada juntos en París. Él tuvo siempre el extraño presentimiento de que "el otro", el marido, se asomaba a la vida de ellos y que lo vigilaba a él desde el espejo del pasillo o de la alcoba, o en la calle. Ella se entrega totalmente a su amante, pero mantiene una indefinible postura de alejamiento o de reserva espiritual y se niega a tutearlo. Al regreso de París reciben la noticia de que el marido se había muerto en su ausencia, ahora "de verdad"; los cónyuges se habían separado antes porque él la maltrataba. Al ver una foto del difunto, Rodrigo lo encuentra repulsivo y la critica por haberse casado con individuo tan repugnante. Terminan por separarse, en una tremenda escena de violencia y brutalidad expresivas, de puro prostíbulo, y Rodrigo concluye siendo "el viudo de sí mismo" y como un muerto que "vuelve". Esta idea final de la muerte asoma a casi todas las obras

---

<sup>54</sup>Podrían citarse muchos ejemplos. Véase, como muestra de ese naturalismo, la descripción del "deshacer la cama" en la habitación del hotel de París (La viuda blanca y negra, pp. 1359-1360.)

de Ramón, como si quisiera ensayar un intento más por averiguar lo que hay más allá de la línea divisoria entre la vida y la muerte, angustiosa ansiedad común en muchos de nuestros humoristas. Que el marido de la "viuda" vivía es algo que se presiente desde muy temprano, pero lo que no se puede prever es cómo reaparecerá y cuáles serán las consecuencias.

La Elvira de La hiperestésica es una muchacha que está loca de remate; todo la contraría, nada encuentra bien, no halla satisfacción en viajes ni en fiestas debido a una cursilería patológica, y para colmo "no dejaba caer un alfiler negro en un jardín, por si se lo comía un pájaro, y dormía con una mano en la boca y otra sobre salva sea la parte, para que no entrase el diablo en ella mientras dormía".<sup>55</sup> Conoce y contrata al médico Roberto para que fije su residencia en su propia casa y así pueda atender a la muchacha más rápidamente en las mil y una enfermedades que ella cree padecer. Se casan. No es posible incluir en una novela más disparates graciosos, incongruencias y greguerías que Ramón ha puesto en ésta. Hay mucha menos inquietud filosófica, menos problemática, que en otras de sus novelas, y la serie de greguerías es virtualmente inacabable y fatigosa. Al final, Elvira muere desangrada cuando da a luz su primer bebé, una niña, al arrojarse sobre la criatura "con un tremebundo ataque de nervios" asfixiándola:

"--¡Niña! ¡Una niña! --gritaba Elvira--. No...  
Nadie la seducirá... Nadie... ¡Una pobre mujer!...  
¡No!... ¡No!..."<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup>Ramón, "La hiperestésica", op. cit., p. 1508.

<sup>56</sup>Ibid., p. 1525.

En Cinelandia, remedo sin duda de Hollywood, traza una burlesca caricatura de la vida que llevan los cinelandeses y las cinelandesas --"intrépidas balandristas de la calle, iban dejando su ansiosa blancura detrás de ellas"--,<sup>57</sup> con elevada dosis de ironía y de guasa, en una interminable procesión de personajes que aparecen y continúan o se pierden o se les recuerda con un símbolo. Es un espléndido panorama de lo sublime y lo bajo de esa Cinelandia imaginaria sobre la que escribe mucho antes de que Hollywood llegase a ser el emporio cinematográfico que llegó a ser después.

Ramón plantea delicadas cuestiones de psicoanálisis en El doctor Inverosímil varios años antes de que se tradujeran y dieran a conocer en España las teorías y los descubrimientos de Sigmund Freud. Es una obra de profundo humorismo, ironía e incongruencias, y con su monóculo sin cristal el autor analiza las más apasionantes cuestiones médicas.

El torero Caracho es la vida de un muchacho de barrio que, por vocación, se hace torero y después de mil peripecias encuentra la muerte, en unión de otros, en su última corrida a cuernos del toro Gorocho que, al fin, es matado diestramente por un espontáneo, naciendo así el nuevo ídolo del público. Lo más interesante, literariamente, es la peculiar forma en que Ramón ha tomado el costumbrismo más castizo, más torero, para elevarlo a rango artístico. Este es un signo distintivo que lo diferencia de un Mesonero, de un Baroja, de un Larra o de un Galdós, pongo por caso. Valbuena Prat ha dicho: "¡Cómo se

---

<sup>57</sup>Ramón, "Cinelandia", op. cit., p. 1883.



transfigura lo que pudo ser costumbrismo pintoresco, en ironías de metáforas, en sublimación de arte que juega con lo trágico y lo vivo!"<sup>58</sup>

+ + +

Aludimos antes a la constante temática partiendo del principio de La viuda blanca y negra. En general, su estética encierra gran interés para investigaciones todavía por hacer. He aquí algunos ejemplos en los que merece la pena fijarse y con los cuales juega humorísticamente el autor: los balcones, el paisaje humanizado, la melancolía, la sensualidad, los viajes, el casticismo madrileño, la soledad (tremendamente "perforada" en La viuda blanca y negra, en La quinta de Palmyra, en El Gran Hotel, etc.), el llanto (las mujeres de Ramón siempre lloran alguna vez), etc. Pero hay tres que sobresalen sobre todo. Tiene Ramón una singular preocupación por las líneas, por los ángulos, por la geometría, como buen esteta cubista (tituló una novela corta muy sugerentemente: La casa triangular), y todas sus obras incluyen alguna que otra figura o metáfora geométrica: "Cristina salió enseguida y le abrazó con un abrazo de brazos que se doblan con la fría regularidad de los ángulos rectos. Sus codos puntiagudos revelaban más la frialdad de su dibujo."<sup>59</sup>

La blancura enloquece a Ramón ya desde sus años de niñez: "...y aquella lechera viuda --muy de negro entre lo blanco-- era una

---

<sup>58</sup>Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española (Barcelona: Gustavo Gili), III (1963), 622.

<sup>59</sup>Ramón, "La viuda blanca y negra", op. cit., p. 1379.

institución...",<sup>60</sup> y La viuda blanca y negra parece haber sido escrita por un irrefrenable anhelo de desahogar esa inquietud temática.

Quizá su preocupación más honda y fuerte sea la muerte, esa consciencia de la muerte producto sin duda de un terrible sentimiento de la vida. Es, desde luego, la misma preocupación que sentía "Charlot",<sup>61</sup> la gran incógnita --para Ramón-- de si estamos vivos o muertos, si muertos que viven o vivos que mueren, y que inquieta a los personajes de La viuda blanca y negra, de La quinta de Palmyra, etc., probablemente porque, como principios, Ramón empezaba por considerar que "la literatura no es más que tener talento literario y meterse en casa a escribir sin pensar si se está haciendo por la vida o por la muerte."<sup>62</sup> Él juega con la muerte como con la vida. Hasta con los cadáveres: "Eso es lo que quedaba por no haber sido cadáver de verdad --que a éstos los sacan y no vuelven--, sino esa especie de "muerto que anda", en que la mujer engañadora convierte al hombre vivo".<sup>63</sup> Otras veces se atreve a ir más lejos:

"¡Nos hemos muerto antes de morir! ¡Nos hemos muerto!"

Ya aquel Quevedo /el protagonista de la novela/ fue enterrado un día cualquiera, y era como si lo

---

<sup>60</sup>Ramón, Automoribundia, op. cit., p. 56.

<sup>61</sup>Rodolfo Cardona (op. cit., pp. 107-109) hace una interesante comparación entre La viuda blanca y negra (1918) y la película de "Charlot" The Gold Rush, hecha cuatro años antes que la novela ramoniana y que sin duda debió conocer Gómez de la Serna.

<sup>62</sup>César González-Ruano, "Falsa conversación con Ramón", Las palabras quedan (Madrid: Afrodisio Aguado, 1957), p. 367.

<sup>63</sup>Ramón, Piso bajo (Madrid: Espasa-Calpe, 1961), p. 31.

hubiesen escamoteado.  
R.I.P."<sup>64</sup>

Se asoma al tema constantemente: "Se sentía Palmyra en el fúnebre coche estufa que boga por los mares de la muerte, pero en el que el muerto se siente vivir".<sup>65</sup> El párrafo final de La viuda blanca y negra es muy sugestivo: "Y Rodrigo se fue a su casa como el muerto que, a raíz de su muerte, comienza a ver el mundo de una manera muy distinta".<sup>66</sup> Pero, en su esencia, la preocupación de Ramón por la muerte, o por la muerte en vida o la vida en la muerte, adquiere en general tonos panteífsticos, como este párrafo que remata El torero Caracho:

"Todos habían saltado la barrera de la muerte y allí, en aquel último refugio en que el sol y la sombra eran más vivos que en ningún otro sitio, todos estaban vestidos con el traje de luces negro y oro de la muerte en el último caso, tomando parte en la corrida a puerta cerrada del domingo interminable del cementerio..."<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup>Ramón, "El Gran Hotel", op. cit., p. 1774.

<sup>65</sup>Ramón, "La quinta de Palmyra", op. cit., p. 1692.

<sup>66</sup>Ramón, "La viuda blanca y negra", op. cit., p. 1386.

<sup>67</sup>Ramón, "El torero Caracho", op. cit., p. 2003.

### 3. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

#### SU VIDA Y SU OBRA

Wenceslao Fernández Flórez ha tenido dos manías: ocultar la fecha de su nacimiento --incluso gestionó de la Enciclopedia Espasa la eliminación del año-- y las razones por las que no quería contraer matrimonio. Es más; él prologó la edición de sus Obras completas y tampoco sigue el menor orden cronológico. Sentía orgullo, o vanidad, pronosticando que aún después de muerto estaríamos discutiendo y tratando de averiguar el año en que nació, en La Coruña. Y así es. Al dar la noticia de su fallecimiento, ocurrido el 29 de abril de 1964, cada publicación ha sugerido un año: 1879, 1880, 1884, 1885... Recuerdo que una noche, antes de la cena previa a unos "Juegos Florales", se le acercó un fotógrafo amigo para que estampase su autógrafo en una estupenda fotografía que le había hecho el mismo día. La miró unos instantes, meneó la cabeza, y se volvió hacia mí: "Vilas, ¿me estoy haciendo viejo? ¿Parezco tan viejo?" Contuve una respuesta amable; me importaba su reacción a su propia pregunta. Me atajó: "No, no diga nada. Estas fotografías, tan enfocadas, no me gustan. Recogen demasiado detalle. ¿Sabe usted?: no importa ser viejo; lo importante es no parecerlo." Firmó, y pidió al artista: "Pero no deberían ustedes publicar estas fotos". Ahora puedo puntualizar que Wenceslao nació el 11 de febrero de 1885, fue bautizado dos días después en la parroquia de San Nicolás y se le impusieron los nombres de Wenceslao Antonio Félix Saturnino Fernández Flórez.

Sintió vocación de escritor desde muy niño. Se cuenta en Galicia que a los 10 años esbozó una novelita de caballerías y que la leía a sus compañeros de escuela. A los 13 escribe versos; dos años después termina el Bachillerato y muere su padre; se le plantea el problema de sostener a la familia. Al año siguiente comienza a escribir para el periódico La Mañana, que abandona luego porque no siente vocación de gacetillero sino de escritor, y deja un puesto de 18 duros por otro de 5; escribe para Tierra Gallega. Cuando apenas tiene 18 años (1903) entra como redactor en el Diario de Galicia, del Ferrol, pasando pronto a director, para lo cual tiene que falsificar su partida de nacimiento pues la ley no permitía asumir tal cargo hasta los 23. Escribe también para El Noroeste. Ya se había pasado a la prosa poco antes de entrar en el diario ferrolano. Su primera narración se fecha en 1910 y su primera novela en 1914.

Desde Galicia estaba enviando colaboraciones a varios periódicos madrileños, entre ellos Blanco y Negro, El Liberal, El Imparcial y La Ilustración Española. El también gallego Luis Antón de Olmet, director de El Parlamentario --cuyo primer número aparece el 1 de abril de 1914--, lo llama a Madrid y Wenceslao empieza a "sonar" en el ambiente madrileño con su sección "Acotaciones de un hombre de buena fe" (1914-1915). Recibe ofertas de El Liberal, de El Imparcial --cuyo director parece que le promete un acta de diputado si se queda-- y de Torcuato Luca de Tena para que se vaya a AEC, propuesta que acepta. En AEC sustituye a Azorín en los comentarios del Congreso y sus "Acotaciones de un oyente" le hacen famoso en las dos sesiones de 1916-1918.

A partir de estas fechas la firma de Wenceslao Fernández Flórez es la más cotizada. Su humorismo, su ironía y su sátira, sus "acotaciones" de la vida española en general, le dan fama y dinero. Es un humor literario, y pone en todo un diáfano sello gallego. Alterna ahora con el cuento y con la novela larga. Cuando publica su noveli-  
ta la familia Gomar le pagan 1.500 pesetas y la revista La Novela Semanal hace una tirada de 60.000 ejemplares en 1921, cifras ambas astronómicas para las normas de la época. Sus artículos son solici-  
tados de todas partes; hay temporadas en que Wenceslao dicta tres a la vez, uno a cada uno de sus hermanos, y su novela más famosa, Las siete columnas, es traducida hasta al japonés. Recibe el premio "Mariano de Cavia" --el máspreciado en periodismo-- en 1922, además de otros galardones y condecoraciones. Y en 1935 la Real Academia de la Lengua lo elige miembro numerario, si bien no puede leer su discurso de ingreso hasta 1945 a causa de la guerra civil.

No obstante tan rotundo y completo éxito periodístico, literario y económico Wenceslao Fernández Flórez resulta exageradamente celoso de su intimidad, lo cual, unido a su innovación --según él, creación-- de la novela de humor, ha contribuido a que incluso los críticos si-  
lenciasen injusta y lamentablemente su obra. Se da el caso paradójico de que Angel del Río, en su Historia de la literatura española (tomo II, 1963) lo ignora; y Romera Navarro lo despacha en la suya (1949) con cuatro líneas exactamente. En otras historias menos ambiciosas sus autores lo desconocen. Sólo Valbuena Prat lo recuerda con justa apreciación en frases como ésta: "Fernández Flórez, gallego, impregnado de bondadoso lirismo, sobre un fondo corrosivo y escéptico,

es, amable, ameno, satírico, el creador de un mundo de humor, vario, actual y de auténtica e inconfundible originalidad",<sup>1</sup> y Cuadernos de Literatura, de Madrid, le dedica un número en 1948. En la incompreensión y el silencio en torno a su obra ha tenido notoria influencia su personalidad y el tono de su acento cuando se refirió a sus colegas de cuyo contacto huía porque "el escritor, al menos en nuestro país, devora al escritor".<sup>2</sup>

De estatura relativamente baja, con una nariz impresionante, conservador y pulcro en el vestir --González-Ruano lo llamó "el limpiísimo de la generación"--, Wenceslao era conversador extraordinariamente ameno, con voz suave, baja, como si contase un secreto. Pausado, pensando lo que le decían tanto como la respuesta, tenía a flor de labios una finísima ironía y a veces una sátira. Construí verbalmente con la misma pulcritud con que escribía. La charla con él, enemigo de las tertulias, era siempre jugosa, estimulante. En su novela El secreto de Barba Azul hay unas frases que parecen de auténtico autorretrato. Dice uno de los personajes: "--Al fin..., creo que soy un poco panteísta (...) Evito todos los dolores, amo todos los placeres. Me conmueve una puesta de sol, una buena novela, un acto moral".<sup>3</sup> Y más adelante puntualiza otro: "--Nul no puede ser feliz jamás. Su espíritu crítico le liga demasiado a lo desagradable

---

<sup>1</sup>Angel Valbuena Prat, op. cit., p. 556.

<sup>2</sup>González-Ruano, "Conversación con Wenceslao Fernández Flórez", op. cit., p. 54.

<sup>3</sup>Wenceslao Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", Obras completas (Madrid: Aguilar), II (cuarta edición, 1955), 306.

y a lo feo del mundo. Necesita encararse con todas las cosas desgraciadas, con todos los actos absurdos, para increparlos. Aparentemente, se ríe de ellos; pero en lo íntimo de su corazón, sufre."<sup>4</sup> Para José María Pemán, el gallego "Wenceslao fue un constante emigrante del lugar común y del conformismo castizo".<sup>5</sup>

Don Wences, como le llamábamos, fumaba sus propios cigarrillos negros en larga boquilla negra con incrustaciones de plata, como su bastón. Con sus ojos estrechos, alargados, orientales, al fondo de su impresionante nariz, parecía ver cuanto le rodeaba un poco oblicuamente --usando la frase de Pemán--, escrutándolo todo. En el verano de 1953 le hice una entrevista. He aquí algunos de los párrafos más sobresalientes:

"--¿Ha habido en usted influencias?

--Soy esencialmente gallego. Y esto es todo. La literatura castellana, por ejemplo, no tiene esa cantidad de ternura que refleja la nuestra. Por algo Rosalía es uno de los principales poetas de España.

--¿En dónde encontramos el humor en Galicia?

--Hasta en las canciones populares.

--¿No se concibe el humor sin ternura?

--Sin ternura no hay humor. Puede haber sátira. El humor es paternal. El humor nunca dice "¡qué malos sois!", sino "¡qué malos somos!" De ahí emana todo.

--¿Qué otra cualidad influyó en Fernández Flórez?

--Espíritu crítico, que nos pone frente de aquello que hay, que existe. Pero no áspero, a lo Quevedo.

(...) Fernández Flórez hace una pausa. (...) Luego añade:

--Me han intrigado sus preguntas de usted sobre mi carácter. Me obliga a que le muestre mi intimidad. Y conste que no creo haber dicho esto a nadie. Para terminar he de manifestarle que mis vísceras, que son las que pudieran influir en la posibilidad de ese ca-

---

<sup>4</sup>Ibid., p. 337.

<sup>5</sup>José María Pemán, "Wenceslao en su garita", Mundo Hispánico (Madrid, junio 1964), p. 8.



rácter, están sanas. Así que no existe tampoco explicación fisiológica.

--Pero la gente, el lector, cree...

--La gente cree que soy un amargado. Y es que me he metido con muchos desde aquellas acotaciones libres (...). Y éstos, responden siempre: "Yo no soy, de ninguna manera, lo que dice Wenceslao; ni me he conducido como él pretende. Lo que ocurre es que Wenceslao es ¡un amargado!"

--¿Qué es para usted el dinero?

--Para mí, un billete de 50 pesetas es un "vale por 50 pesetas de felicidad". Y, claro, me falta tiempo para cambiarlo por lo que, en cada momento pueda constituir para mí la felicidad.<sup>6</sup>

--Teniendo en cuenta su adorable inclinación a la mujer, ¿cómo explica que no haya contraído matrimonio?

--Precisamente por eso, para conservarla. Hay tantas y tan bonitas..."<sup>7</sup>

Cinco años después, en 1958, con motivo del estreno de la película Camarote de lujo, producida por otro gallego, Cesáreo González, y basada en el cuento de Fernández Flórez Luz de luna, aproveché la oportunidad para hacer otro trabajo periodístico sobre el autor. Reproduzco los siguientes párrafos por considerarlos de interés para el estudio de la obra de Wenceslao:

"--La novela sigue sin producir en España nada. En España no le importa a nadie la literatura.

--En la cumbre de su prestigio literario y de su posición, ¿a qué aspira Wenceslao Fernández Flórez?

--A no escribir más artículos; a seguir en lo que fue siempre mi arte: la novela.

--Hace cinco años que no publica un libro. ¿Obedece a un descenso en su producción?

--El artículo me absorbió mucho tiempo. Tengo dos asuntos en la trastienda del cerebro esperando tener tiempo y euforia precisos para escribir un libro.

---

<sup>6</sup>Wenceslao estaba repitiendo ideas ya expresadas en sus obras: "Decía que un billete del Banco era un bono de felicidad, y no comprendía que existiese alguien bastante imbécil para guardar los bonos, sin apresurarse a cambiarlos por la felicidad". ("Las siete columnas", Obras completas, III (1945), 196.)

<sup>7</sup>De mi trabajo "D. Wenceslao Fernández Flórez, el ilustre novelista y académico de la Lengua", Faro de Vigo (12 julio 1953).

Necesito ese desentendimiento de todo lo demás, lo cual no logro porque he de escribir artículos, y si no los escribo viviría difícilmente, y en tal estado tampoco podría trabajar.

--Cuando transcurra el período que se exija para que exista perspectiva, ¿qué dirá de Wenceslao Fernández Flórez la Historia de la Literatura?

--Si es justa, que he traído a la Literatura Española algo que no había antes. Cuando yo escribí mis primeras obras --Relato inmoral, Las siete columnas, Bosque animado, El secreto de Farba Azul, etc.-- ¿qué se hacía de novela de humor en España?

--También se hacía humor...

--Sí, el humor de antes: comicidad, chiste. El chiste es el pariente más próximo de las cosquillas. Un señor se ríe muchísimo si le hacen cosquillas en las axilas o en la planta de los pies. Luego le pregunta qué ha pensado, y le dirá que nada. El humor tiene que ser trascendental o no es nada. Ha de tener un sobrefondo o no es humor, y, además, ternura, muy poco usual en España donde somos gente áspera y agria. Benavente dijo: "La ternura vale más que el amor"; y es así. Estoy seguro que pasado ese tiempo necesario, que Vd. indicaba, para que se pueda enjuiciar, la Historia de la Literatura no tiene más remedio que reconocer eso de mí.

--¿Qué se podría oponer?

--Habría que decir: ahí está Fulano o Zutano que han escrito ésto o lo otro; ahí está su obra. ¿Puede decirse?"<sup>8</sup>

#### LA NOVELA DE HUMOR DE FERNÁNDEZ FLÓREZ

Wenceslao nos plantea, con respecto a la novela, un problema más complicado que el que presentó Ramón Gómez de la Serna. Éste, criticado porque sus novelas no eran para algunos auténticas novelas, ya hemos visto que produce una transformación radical del género y del concepto de novela como asimismo del concepto del humor. Es novela, pero una novela "sui generis", que no se deja adscribir a los postu-

---

<sup>8</sup>De mi trabajo "Don Wenceslao Fernández Flórez", Faro de Vigo (25 mayo 1958).

lados más o menos tradicionales y tanto en fondo como en forma no encaja más que en la abstracta y escurridiza denominación de "vanguardista", "ultraísta", etc. Es, pues, una creación, algo nuevo que nos puede gustar o no pero que está ahí. ¿Es la de Fernández Flórez auténtica novela? ¿Es novela de humor? ¿Y en qué se diferencia ésta de "la otra"?

Hablando de Ramón hemos dicho que hay escritores que nacen con medio siglo o más de adelanto, como él, como Mariano José de Larra... Hay otros, en cambio, que estilísticamente nacen con retraso, como Fernández Flórez, Palacio Valdés... Creo que es Wenceslao de los escritores modernos más impermeables a toda innovación. Por su pluma no pasaba el tiempo --no así por su obra--; escribirá con mejor o peor espíritu humorístico, pero su forma de escribir no cambia sustancialmente a lo largo de su dilatada vida de literato; es él quien habla a través de todos sus caracteres y éstos, consecuentemente, se expresan exactamente igual. Es la de Wenceslao un tipo de novela que sigue los principios tradicionales de la novela española, con más o menos interpolaciones. Es más, se me antoja que ha tenido siempre, estilísticamente hablando, técnicamente, un ejemplar de Don Quijote sobre su mesa. Los títulos de los capítulos así lo denuncian, sus disquisiciones quieren seguir el mismo patrón, con una mezcla de un anhelo tan cervantino como quevedesco --aunque con enfado más reprimido; ¿más cínico?--. La innovación o diferencia consiste en que Wenceslao ha escrito muchas de sus novelas --no todas, como se ha pensado-- con una predisposición radicalmente humorística. Paseó por ellas, con una envoltura de finísimo humor, su desencanto y

su escepticismo de vivir, su ironía y su sátira, su intención de reforma social, su actitud vital de anhelante resignación ante un "más allá" de existencia no clara para él (compárese esta actitud con la que hemos comentado al hablar de Gómez de la Serna). En ocasiones incluso su humorismo deja paso a la ternura, al amor, como luego veremos. Es, pues, más novela --en el sentido clásico-- que la de Ramón, con una característica muy acusada: el uso y el abuso de narraciones interpoladas hasta el extremo de que suele perderse o diluirse el "hilo" principal del argumento. Ramón usaba la metáfora; en Wenceslao es la literaturización del tema y de la propia literatura.

Viene a ser el polo diametralmente opuesto de Ramón. Y al mantenerse cada uno con sus propios medios, Wenceslao muestra la falta del talento, del genio, de Ramón, de su chispa desenfadada, del brío expresivo, de la originalidad conceptual. Ramón persigue a veces una delectación estética y le importa un pepino la reforma social; Wenceslao siente y expresa una tesis intencional, una preocupación honda por la reforma social. Ramón es un extrovertido; Wenceslao, introvertido; y para completar los contrastes hasta el primero se casó mientras que el segundo murió solterón. Pero hay también puntos de contacto muy importantes. Los dos escritores sienten la misma angustia vital, igual escepticismo, idéntica amargura por haber descubierto ese porvenir que "ya encuentran" vacío --como San Manuel Bueno, Mártir--, negativo para su filosofía. Los dos sienten un contenido desprecio por el lector. Ya conocemos la posición de Ramón; he aquí una frase de Wenceslao: "Pero yo no escribo novelas para quienes las

apetecen así. En rigor, no escribo novelas para nadie, y ahora mismo, al llegar a esta altura del prólogo ya me cansa haber escrito tanto acerca de ellas."<sup>9</sup> Ya sé que no era sincero del todo, pues tenía una hipersensibilidad receptora para cuanto se comentara acerca de él y de sus obras; siempre le importó, en el fondo, el lector tanto como lo demás que le rodeaba. ¿Cuánto? ¿Por qué? Ese es el problema.

La diferencia más sustancial entre ambos es que mientras los libros de Wenceslao se vendían y pagaban a precios astronómicos para su tiempo, los de Ramón no alcanzaban tan favorable acogida. Alguien ha dicho que Wenceslao parecía escribir para una burguesía sin inquietudes estéticas, sin mayores ambiciones literarias. Pero él consiguió lo que pretendía.

Partiendo de aquel principio de que Wenceslao produjo tal innovación en el humor literario, hay que convenir en que fue él quien "recreó" la novela de humor en la literatura contemporánea tal como entendemos hoy el concepto de novela de humor y con las salvedades ya expresadas al comentar a Gómez de la Serna y a pesar de los esbozos de "Clarín" y de Palacio Valdés.

Para Fernández Flórez el humorismo es "una posición ante la vida", concepto que ya hemos discutido y que parece inspirarse en esa idea personal del mundo, en esa Weltanschauung de los alemanes. Como quiera que se defina, su humorismo tiene verdadero valor filosófico muchas veces; otras, se funde en la humoricidad y hasta en la pero-

---

<sup>9</sup>Fernández Flórez, Prólogo a sus Obras completas, I (cuarta edición, 1954), 20.

grullada. Para Nora, "El humorismo de Fernández Flórez (difuso unas veces, manifiesto y hasta buscado expresamente otras) es, más bien que festivo e intrascendente, transcendental y filosófico, informador de una visión honda, desolada, personal y amarga, del mundo y de la vida".<sup>10</sup> Y después puntualiza que es: "...el desencanto de un alma lírica que se retrae al contacto con la dureza y crueldad de la vida en torno".<sup>11</sup> Pero no creo que se trate específicamente del resultado del choque de la realidad con un sistema de ideas, sino de que Wenceslao, humorista sobre todo, humoriza cuanto le rodea, cuanto alcanza a ver desde su avanzada "garita" de acotador. Algunos críticos se han empeñado en decir que el humorismo del autor es típicamente gallego, lo que no es rigurosamente exacto. En muchos pasajes de sus obras --especialmente en las novelas cortas y en los artículos-- ciertamente exterioriza la más pura esencia del auténtico humorismo gallego, pero coincido con Concha Castroviejo cuando afirma que el humorismo de Wenceslao es más gallego cuanto más abandona la tesis social.<sup>12</sup> El típicamente gallego no es ése, el seudo-quevedesco, o el de Mesonero. Es más socarrón y filosófico. Es casi intrascendente socialmente; pero más hondo y radical, brota de las entrañas mismas del sentimiento y se debate en la razón de nuestra existencia en cuanto individuos nacidos y mortales más que en cuanto entes sociales. De este humorismo están impregnadas novelas como El bosque animado,

---

<sup>10</sup>Nora, op. cit., p. 10.

<sup>11</sup>Ibid., p. 11.

<sup>12</sup>Concha Castroviejo, "Creador algo limitado", en La Estafeta Literaria (Madrid, 20 junio 1964), pp. 6-7.

El secreto de Parba Azul, Las siete columnas, por ejemplo, pero no Relato inmoral, El hombre que compró un automóvil, Volvoreta y otras.

Es singular el hecho de que cuando Wenceslao se adhiere más firmemente a la novela tradicional es cuando más se separa del humorismo, y en este fenómeno es decisivo el genio que le atribuimos al contrastarlo con Gómez de la Serna. En varias obras pierde unidad la acción, que se eslabona sólo por una serie de relatos directamente vinculados de algún modo con el tema central --un poco a lo Don Quijote, a lo Lazarillo de Tormes, a lo Buscón--. Su mejor novela, literariamente hablando, es sin duda Volvoreta (1917), que es precisamente su novela más importante no humorística. Naturalista y realista, usa de un realismo que también se le criticó porque "malogra el realismo sacrificándolo a una tesis personal cuya proyección está más en la fantasía que en la vida",<sup>13</sup> crítica no muy exacta como nos mostrará Nora al decir que es un novelista "siempre alerta y en contacto con la vida".<sup>14</sup> Es evidente que toma el realismo principalmente de las gentes necesitadas bien de auxilio económico o de ayuda espiritual, pero no lo trata con un prisma galdosiano o barojiano sino que intenta, por medio del humor, poner atención sobre ellos y despertar en el lector un sentimiento de ternura. Este es su punto de contacto con Dickens. Esto es su tesis, otra vez. Y, a propósito, es también el punto de acercamiento de Wenceslao a la Generación del 98, con la cual se une él mismo, sin quererlo, en aquella frase de

---

<sup>13</sup>Sainz de Robles, La novela española en el siglo XX, op. cit., p. 160.

<sup>14</sup>Nora, op. cit., p. 10.

"Ningún hombre de acción escribe novelas".<sup>15</sup>

El mayor defecto de Wenceslao es su "frialdad estilística". Sus personajes no dialogan, no hablan: discursen, peroran muy a lo siglo XIX, como si tuviesen que dar cien rodeos antes de expresarse abiertamente, claramente --a lo Gómez de la Serna-- y como si tuviésemos que presuponer una audiencia perfectamente apta y cachazuda para soportarlos en cualquier instante y situación. Falta de genio tal vez, de talento, de elementos creativos, que hace estirar la narración pesadamente; y un problema evidente de estilo. Esa dilatación innecesaria produce un enfriamiento de ideas y de emoción expresiva y expresable. Al analizar literariamente tenemos que colocarnos a la luz del tiempo en que el escritor produjo la obra; pero a pesar de ello, discutible asimismo, no es menos cierto que no podemos regatear el juicio de si nos gusta o no "ahora", es decir, si la obra tiene o no elementos capitales que le otorguen vigencia, permanencia. En este sentido me parece que las obras que más sobrevivirán al autor serán El bosque animado (1943), Las siete columnas (1926), sus cuentos --deliciosas obras de un maestro--, y algunos ensayos. En otras obras le falta al autor capacidad de síntesis, con detrimento de la calidad humorística; con aquella síntesis, el mundo interior de los personajes, su intimidad, se nos revelaría más diáfananamente de entre el follaje de inconsecuencias lingüísticas producto de la falta de cualidades descriptivas geniales. A veces, no acabamos de "sentir" al personaje, que aparece sólo definido.

---

<sup>15</sup>Fernández Flórez, "Discurso de ingreso en la Real Academia", Obras completas, V (1945), 994.



Y aún dentro de la misma obra Wenceslao oscila entre pasajes de una gran belleza literaria y otros que acusan una insufrible falta de garbo. Le falta consistencia. He aquí un ejemplo de Ha entrado un ladrón:

"Entonces el empresario dio un rápido paseo, empujó con el pie un rollo de cuerdas, apagó la vela de un soplo, se quitó el sombrero, se alborotó los cabellos, fingió no oír un meloso saludo de Padilla y se detuvo de pronto con los brazos y las piernas abiertos y mirando a las bambalinas, como impetrando de ellas piedad, ante una escalera de mano apoyada en la pared del fondo".<sup>16</sup>

O esta otra muestra de descuido estilístico:

"Y, al fin, expresó su deseo que se detuviesen ante el primer café, donde podrían estar más cómodamente que en el interior del carruaje.

Lo hicieron así. Al apearse cedió el estribo, y Natalia estuvo a punto de caer en la acera."<sup>17</sup>

Pero lo que sobresale, por encima de todo, es su descontento radical. Para Wenceslao todo y todos tienen defectos:

"La filosofía de Wenceslao --nos dice Cunqueiro-- consiste en la aceptación de lo soñado como la vida más vivida, el tropezón del soñador en la realidad cotidiana es el núcleo del argumento. Y si entonces sonreímos es para continuar teniendo esperanza. El lector de libros de humor es siempre alguien que no quiere convertirse en un escéptico desencantado. Los personajes de Wenceslao /personajes que siempre aceptan la desilusión/ muchas veces continúan viviendo otro sueño, que toman por la más palpable realidad."<sup>18</sup>

Esto de aceptar la desilusión e "ir tirando" es muy gallego.

---

<sup>16</sup>Fernández Flórez, "Ha entrado un ladrón", O. C., I (cuarta edición, 1954), 323.

<sup>17</sup>Ibid., p. 396.

<sup>18</sup>Alvaro Cunqueiro, "Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal", La Estafeta Literaria (Madrid, 20 junio 1964), p. 4.

Filmed as received  
without page(s)\_\_\_\_\_.

UNIVERSITY MICROFILMS, INC.

ticas obras de arte, son sus cuentos. No es nuestro propósito ocuparnos de ellos, pero conviene recoger una interesante definición que el autor introduce en Las gafas del diablo (1918), premiada por la Real Academia:

"Este diablo no ha de ser el diablo horrendo de las tradiciones de Castilla (...) sino el diablo que conocen los viejos campesinos gallegos, viejo también, con una mirada maliciosa y una sonrisa taimada; un diablo que es como un campesino de aquella tierra, que se ríe detrás de un valladar del susto de una rapaza, que goza con burlarse de las viejas, que sabe la importancia que hay que dar a esta vida; jovial, bonachón, receloso; que ayuda al zorro a entrar en un gallinero, y que si alguna vez recibiese proposiciones para comprar un alma, la cogería, la miraría, le daría cien vueltas y concluiría por observar: "Cuando tú me la vendes, algún negocio piensas hacer a mi cuenta. No me conviene." Un diablo así, manso y apacible, es el que nos ha prestado sus gafas para que a través de ellas miremos unas cuantas cosas habituales y menudas."<sup>19</sup>

(¿No nos recuerdan estas gafas el famoso monóculo sin cristal de Gómez de la Serna?)

La casa de la lluvia, Huella de luz y Unos pasos de mujer son sus mejores novelas cortas, la última de las cuales produjo en Entrambasaguas este elogio: "La mejor novela corta de la literatura española contemporánea".<sup>20</sup> Cualquiera de ellas, como asimismo Fantasmas, Visiones de neurastenia o Tragedias de la vida vulgar, son de un delicioso humorismo, ágil, brioso, conceptual, elegante de estilo, preciso en la expresión, sin faltar ni sobrar nada, sin el desencanto profundo de sus obras largas.

---

<sup>19</sup>Fernández Flórez, "Palabras preliminares" a Las gafas del diablo y El espejo irónico, op. cit., I, 600.

<sup>20</sup>Joaquín de Entrambasaguas, "Fernández Flórez en el bosque animado de su humorismo", Cuadernos de Literatura (Madrid, 1948), III, 7, p. 24.

+ + +

Ha entrado un ladrón es la primera novela humorística del autor. Todavía se perciben las ligaduras que le atan al realismo. Pero además de introducir ya el humor como elemento fundamental, como visión o "actitud ante la vida" que narra, representa un formidable intento de perfeccionar su técnica y su estilo para la novela larga. Aún aquí, sin embargo, hay caracteres que no acaban de estar perfectamente dibujados; no sentimos el mundo psicológico íntimo de ellos. Jacinto Remesal, empleado en un teatro y que vive en una pensión mediocre, es llamado por la criada de Natalia, su vecina, joven hermosa que se finge casada pero que vive sostenida por su amante ausente en Argentina, porque la sirvienta había oído un ruido en un cuarto y sospechan que hay en la casa un ladrón. Se establecen relaciones entre los jóvenes, y ella se siente movida a compasión hacia el muchacho, pobre, y por el orgullo femenino de ser piropeada y amada tan tiernamente se entrega a él. Al cabo de unos meses, cuando se sabe que el amante va a regresar, Natalia despide a Jacinto, quien la amaba y le había regalado una sortija --tras empeñar una finca suya en Galicia-- para obtener de ella un "no me gusta" que lo hiela; cuando todo está perdido el joven la propone matrimonio, a lo que ella responde: "¡Absurdo!", después de que él, como el supuesto ladrón que da comienzo a la novela, se esconde en el cuarto de la costura mientras Natalia y su amante cenan en el comedor. El autor, todavía apegado a su anterior naturalismo, extiende la acción y hace que Jacinto muera de repente y que Natalia, sin saber qué hacer con el cadáver, lo arrastre por el piso y escaleras abajo hasta la calle dejándolo abandonado bajo la lluvia pertinaz.

El secreto de Barba Azul, escrita tres años después, en 1923, es la mejor combinación de los resortes humorísticos y estilísticos de Wenceslao. Se mueve el autor a su gusto en la serie de relatos cuya conexión es el ansia del joven Mauricio Dosart por descubrir el secreto de la existencia, por averiguar qué hay en ese simbólico último cuarto de Barba Azul. Con escepticismo terrible, a veces burlón y otras sarcástico o simplemente irónico, Wenceslao hace desfilar por las páginas a una serie de personajes y de hechos que se convierten, más que en reales autenticidades, en simbólicas representaciones intencionales de las ideas desencantadas que Wenceslao va triturando. El motivo que inicia el argumento es una sublevación en un país imaginario, Surlandia; una vez fracasada, los cabecillas se refugian en el país vecino, Westlavia. Ataca el autor las ilusiones que encarna el joven cuando empieza a vivir la vida, los ideales más preciados, como la patria, el honor, el heroísmo, el amor, la felicidad... y poco a poco, con hábil metralleta, va tumbando uno a uno estos valores que para él resultan tan huecos o falsos como grande es también la oquedad que tienen los personajes que se pasean por la novela. El heroísmo es despachado precisamente por uno que es honrado como tal: "El caso me ha hecho suponer que quizá muchos de los nombres en los que veneramos la virtud del heroísmo, sean los de grandes cobardes, favorecidos en algún momento por la casualidad".<sup>21</sup> La patria tiene para él un origen muy curioso:

"El germen de la idea de la patria se puede buscar

---

<sup>21</sup>Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", op. cit., p. 341.

en aquellos hombres remotísimos que defendían sus habituales terrenos de caza contra el hambre de los demás. Piense usted que juzgo esta cuestión desde mi posición de individuo que aspira a escrutar en los fines humanos, en el para qué de la vida."<sup>22</sup>

Todavía más claro:

"La patria, el amor, la moral, todas las grandes palabras que hoy nos enardecen, adquirirán un sentido sarcásticamente hueco en el aprecio de un hombre que pudiera sobrevivir al cataclismo y contemplarlo. Si todo esto fuese así, señor Michaelis, no valdría la pena de inquietarse por ninguna solicitud de los convencionalismos humanos. No soy un escéptico; estoy dispuesto a creer; pero no he encontrado aún quien me guiase hasta la verdad y me mostrase mis deberes con relación a la finalidad de la vida."<sup>23</sup>

Si aquella patria fuese España, entonces el autor sugiere, en otra obra, que debería ser regida por el profesor Freud:

"España sufre colectivamente los trastornos de una larga y antigua serie de represiones sexuales (...) En la mirada que un español fulmina contra la mujer que ve pasar a su lado hay el hambre sexual de muchas generaciones."<sup>24</sup>

He aquí la conclusión a que llega, con respecto a la felicidad, uno de sus personajes: "Nuestra felicidad es el precio del conocimiento. Si volviese a nacer, yo no incurriría en el afán de buscar la explicación de mi existencia... Acaso me dejase llevar por la vida misma, sin desasosiegos investigadores, gozando el hecho físico y placentero de existir."<sup>25</sup> Este último concepto viene a ser una incidencia en la

---

<sup>22</sup>Ibid., p. 309.

<sup>23</sup>Ibid., p. 159.

<sup>24</sup>Fernández Flórez, "Relato inmoral", O.C., III (1945), 148.

<sup>25</sup>Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", op. cit., p. 160.

"fe del carbonero" subrayada en la obra de Unamuno.

Al final, todo es triste:

"La felicidad que nos ofrece se basa en no meditar demasiado, en no querer saber demasiado, en cierta inconsciencia de tosco y buen sentido que nos lleve a recorrer el camino entre nuestro nacimiento y nuestra muerte sin alzar los ojos hacia lo metafísico. (...) El secreto de la vida es siempre triste."<sup>26</sup>

En resumen:

"Pues bien: yo creo haber abierto ya la puerta de ese cuarto misterioso, y dentro de él no hay ningún horrible secreto, ni aun la sangre de los sacrificios heroicos, sino el Amor, la inmensa dulzura del Amor. ¿Qué otra cosa puede ser la finalidad de nuestra vida?"<sup>27</sup>

A veces se nos antoja esta novela un tanto picaresca con una serie de interpolaciones que acrecienta esta sensación. Es tristón y escéptico el "mensaje", irónico y burlón, con tono desencantado y en ocasiones una amargura que se escapa ya del concepto sustancialmente humorístico. De entre sus novelas largas sería quizá ésta donde coinciden, en mayor número e intencionalidad, aciertos sublimes y bajones grotescos. El autor no expresa aquí, después de tanto discurso, el menor proyecto de cambio: tira la piedra, y eso es todo. Concha Castroviejo precisó que "su estilo pasado, no encaja en nuestra realidad mental. Un símbolo, y sólo en cuanto no está encajado en ninguna realidad concreta."<sup>28</sup>

Las siete columnas es la novela que ha dado más fama al autor y

---

<sup>26</sup>Ibid., p. 160.

<sup>27</sup>Ibid., p. 310.

<sup>28</sup>Concha Castroviejo, op. cit., p. 7.

ha sido traducida incluso al japonés. El anacoreta Acracio Pérez, hondamente preocupado por todo lo malo que existe en nuestra tierra y culpando de ello al diablo, le pide, en la Peña Negra, que haga desaparecer "entre los hombres los siete pecados capitales. Que puedan ser puros y limpios los corazones de las criaturas de Dios y que la paz perdida con el Paraíso vuelva a reinar sobre la tierra",<sup>29</sup> porque "aquello era el mal, y todas las criaturas estaban en su condenable esclavitud. El mundo estaba regido por los siete pecados capitales. Pocas eran las almas que estuviesen limpias de la lepra infernal."<sup>30</sup> Viendo la realidad a través de un prisma puramente humorístico, con aquellas "gafas del diablo", Wenceslao, con inusitada gracia estilística y con mayores recursos de los que exhibió en su obra pretérita, ironiza y satiriza la realidad circundante en una introspección que no deja títere con cabeza. Sigue un poco la teoría bergsoniana de reducción al absurdo o de exageración grotesca, y para ello se cubre con la capa de Quevedo para disparar, pero usando pólvora "antes mojada por él conscientemente", como con certeza apuntó Concha Castroviejo. También se parece, a veces, a Larra, y al intentar remedar el Quijote se bifurca hacia un Euscón pero más tierno y sutil. Su arte de caracterización es más afortunado y tiene pasajes francamente felices, con reminiscencias freudianas. Encierra gran intencionalidad de tesis:

"Los siete pecados capitales eran las siete columnas que sostenían el edificio social, la civilización,

---

<sup>29</sup>Fernández Flórez, "Las siete columnas", op. cit., p. 283.

<sup>30</sup>Ibid., p. 358.



el progreso; nuestras convenciones, nuestras leyes, nuestro trabajo, nuestro bienestar, hasta nuestros afectos, descansaban su milenaria y enorme mole sobre ellas. Cayeron los siete recios pilares, y todo cayó. La Humanidad se debate ahora entre ruinas."<sup>31</sup>

Lo sucedido había sido imprevisible para todos. Se creyó que al desaparecer los siete pecados la gente se holgaría en una felicidad sincera, entrañable y permanente. La realidad demostró todo lo contrario. Al faltar el "estímulo" del pecado los bancos y las industrias cerraron, los restaurantes no vendían, el rey no encontraba sustituto, y hasta el amor, al perder la pasión, se convirtió en una convivencia fría, anodina y aburrida. Desesperado por la insufrible situación, el gentío peregrinó hasta la Peña Negra para pedir al diablo "que todo fuese restituido a su anterior manera, que la guardia donde dormitaban ociosos los siete pecados mortales se abriese para lanzar otra vez sobre el mundo todos los monstruos de la tentación",<sup>32</sup> y las gentes gritaban: "¡Satanás! ¡Satanás!... ¡vívencos el Pecado!... ¡Satanás!"<sup>33</sup>

Relato inmoral es, para Nora, "el intento de una especie de Quijote de la novela erótica española".<sup>34</sup> Sigue de cerca otra vez la teoría bergsoniana y constituye una sátira terrible contra las costumbres más o menos puritanas impuestas por la tradición española con respecto a las expresiones sexuales, desde el guardia que espía y

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 365.

<sup>32</sup> Ibid., p. 369.

<sup>33</sup> Ibid., p. 369.

<sup>34</sup> Nora, op. cit., p. 24.

el progreso; nuestras convenciones, nuestras leyes, nuestro trabajo, nuestro bienestar, hasta nuestros afectos, descansaban su milenaria y enorme mole sobre ellas. Cayeron los siete recios pilares, y todo cayó. La Humanidad se debate ahora entre ruinas."<sup>31</sup>

Lo sucedido había sido imprevisible para todos. Se creyó que al desaparecer los siete pecados la gente se holgaría en una felicidad sincera, entrañable y permanente. La realidad demostró todo lo contrario. Al faltar el "estímulo" del pecado los bancos y las industrias cerraron, los restaurantes no vendían, el rey no encontraba sustituto, y hasta el amor, al perder la pasión, se convirtió en una convivencia fría, anodina y aburrida. Desesperado por la insufrible situación, el gentío peregrinó hasta la Peña Negra para pedir al diablo "que todo fuese restituido a su anterior manera, que la guardada donde dormitaban ociosos los siete pecados mortales se abriese para lanzar otra vez sobre el mundo todos los monstruos de la Tentación",<sup>32</sup> y las gentes gritaban: "¡Satanás! ¡Satanás!... ¡Vuélvenos el Pecado!... ¡Satanás!"<sup>33</sup>

Relato inmoral es, para Nora, "el intento de una especie de Quijote de la novela erótica española".<sup>34</sup> Sigue de cerca otra vez la teoría bergsoniana y constituye una sátira terrible contra las costumbres más o menos puritanas impuestas por la tradición española con respecto a las expresiones sexuales, desde el guardia que espía y

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 365.

<sup>32</sup>Ibid., p. 369.

<sup>33</sup>Ibid., p. 369.

<sup>34</sup>Nora, op. cit., p. 24.

multa o detiene en el parque público a un joven que besó la mano a su novia, hasta la imposibilidad de éstos de llevar a cabo totalmente una cita ilícita en una habitación, terminando por consumarse el hecho en la propia casa de la muchacha, una viudita. El autor sigue las mismas líneas estilísticas de Las siete columnas, pero el escenario es más limitado: España.

De mayor calidad humorística y literaria es El malvado Carabel, la historia de un muchacho que es despedido de su empleo por contar de buena fe a uno de los clientes un "secreto" del banco en donde trabajaba y que sufre una serie de decepciones y de negativas. El joven termina por tomar una decisión radical: hacerse malo;

"Todas las buenas personas que conozco son infelices. Os he oído con atención y he reflexionado mucho mientras hablabais. Haces bien, hijo mío; toma la felicidad donde la encuentres; aprésala con uñas de león, aunque sea desgarrándola de otras vidas. De innumerables hombres malos se habla bien después que desaparecen. Y de ningún cuitado se vuelve a hablar nunca. Si la vida nos dice: "Hay que ser malos", obedezcamos a la vida."<sup>35</sup>

Todavía insistirá más adelante: "¿Qué haría la Humanidad si la manejaran los buenos, que son los menos aptos?",<sup>36</sup> y concluirá:

--¿Y el malo que se hace bueno?  
--Un sencillo fenómeno de depauperación. Las fuerzas se agotan."<sup>37</sup>

Pero lo curioso es que se hace malo sólo "sicológicamente", no por convicción o defecto, y es algo que su conciencia limpia y su bondad

---

<sup>35</sup>Fernández Flórez, "El malvado Carabel", O. C., II (1955), 853.

<sup>36</sup>Ibid., p. 975.

<sup>37</sup>Ibid., p. 977.

de persona decente no acaban de encajar. Las narraciones son de lo mejor de Wenceslao: muy periodísticas, pero revestidas de un estilo bellamente literario, a veces incluso con recreación estética. Contiene fuerte dosis de humorismo, de humor y de humoricidad, y también de ternura. Ironiza, y no falta la sátira, como en el robo de la caja fuerte que Carabel no logra abrir y que devuelve honradamente y se entera después por los periódicos que los propietarios dicen que se han llevado de ella 250.000 pesetas, cantidad que no se hallaba allí sino unas cartas amorosas y adúlteras del tesorero de la Compañía.

Panteísta, filosófico y humorista, tierno como una flor delicada, observador profundísimo en una riquísima multiplicidad de perspectivas, amante de su tierra, literato de bellas calidades... todo el espíritu de Wenceslao Fernández Flórez, todo su sentimiento poético expresado en prosa hermosa, aparece y se vuelca en una obra fundamental de la literatura española: El bosque animado. Es la más lograda de Wenceslao. Según Nora, es una gran obra "original y señera en nuestra literatura, y de la síntesis más elevada y armónica de las variadas posibilidades y registros del escritor".<sup>38</sup> Wenceslao desnuda aquí su espíritu y su pluma. Crea un personaje excepcional: la fraga de Cecebre, el bosque de su Coruña natal. Humaniza y humoriza la fraga. No se aparta de lo que ve o siente; lo ha concebido y desarrollado con tan sincero amor, con tan sublime ternura, ha sido inspirado por una sensibilidad tan refinada y exquisita, que ya desde

---

<sup>38</sup>Nora, op. cit., p. 38.

el comienzo es evidente la "fusión" o yuxtaposición del autor con la fraga hasta formar él un elemento más de ella. En cada una de las pequeñas novelitas que componen la obra total él es un pino, un topo o un cuervo, o una luciérnaga... o un fantasma de la Santa Compañía. Luchas de las cosas que cuenta no son historias nuevas, pero incluso para los gallegos aparecen con matices inusitados, inéditos. Ya lo dice el autor en el "Últiflogo":

"Y allí están [los árboles, los hombres: la fraga] con sus luchas y sus amores, con sus tristezas y sus alegrías, que cada cual cree inéditas y como creadas para él, pero que son siempre las mismas, porque la vida nació de un solo grito del Señor, y cada vez que se repite no es una voz la que la ordena, sino el eco que va y vuelve desde el infinito al infinito."<sup>39</sup>

Es ésta una obra esencialmente humorística, y sin embargo a veces deja paso a la ternura, presente antes y después de las expresiones de humor. El pensamiento de Wenceslao, su espíritu de hombre cansado de su escepticismo resignado, tiene una manifestación bien clara ahora: propugna --a lo Pereda, a lo Palacio Valdés, y con una filosofía del tiempo y de la historia hondamente azoriniana-- la vida del campo, el contacto directo con la Naturaleza, y ésta viene a ser la que proporciona no solamente la posibilidad de una desintoxicación espiritual sino también el ambiente perfecto para el alma resignada y pura. Paradójicamente, en obra de tal emoción sensitiva, con frecuencia la narración pierde "calor". No porque el autor no sienta, sino por una cualidad expresiva. Escribe con ostensible preocupación estilística, "intelectualista". Sus ideas están cuidadosamente ela-

---

<sup>39</sup>Fernández Flórez, "El bosque animado", O. C., V (1945), 224.

boradas, amasadas, manoseadas, y al ponerlas sobre el papel son vestidas de un ropaje literario-estilístico de soberbia calidad y fluye la oración rápida, aparentemente fácil, pero contorsionado el sentimiento para adaptarse al vestido, a la pulcritud expresiva. Algo renquea ahora en Wenceslao en esta dualidad de subordinar al lenguaje lenguaje el sentimiento sin pérdida de la transparencia de éste. Por eso termina por enfriarse un poco aquel calor emocional que percibimos en el autor cuando él "sintió el momento de sentir", cuando el objeto o el animalillo sacudió su hipersensibilidad receptora. Otras veces perfora o disipa esa niebla "academicista", y la idea, el latido de su sensibilidad, nos llega de golpe, fresco y lozano, puro, sugeridor, sublime, y conmueve de emoción, de humor, o de tristeza, todas las fibras emotivas del lector. Es, en una frase, el mejor canto, de humor y de ternura, a la Naturaleza, y la obra capital de Wenceslao Fernández Flórez como humorista, como literato y como gallego.

#### LA TEMÁTICA DE FERNÁNDEZ FLÓREZ

Según Sainz de Robles, Fernández Flórez juega con cuatro únicos temas:

--La 'piadosa irrisión y el reproche melancólico' de los temperamentos débiles, humildes, incapaces de reacciones forzadas, pringosamente románticos, víctimas de la injusticia y de la crueldad de la sociedad de la que aquéllos son 'sumandos fatales'; así, en La tristeza de la paz, en Silencio, en El hombre que se quiso matar, en Luz de luna.

--La 'burla cruel y morosa, graciosamente rebozada en humor', de algunas costumbres e instituciones nacionales; así en La caza de la mariposa, en Relato immoral, en La seducida.

--La 'preocupación por el "más allá" y los "fenómenos oníricos"' --a que tanto propenden los gallegos--, disimulada por frecuentes e ingeniosos respingos

de un humor... con pecados mortales de escepticismo; así, en Aire de muerte, en El ejemplo del difunto Pedroso, en El fantasma.

--Y la 'intención --más destructiva que constructiva-- de poner en la picota resabios y topicazos político-sociales; así, en El ilustre Cardona, en Aventura del caballero Florestán de Parlier."<sup>40</sup>

Como ampliación de este más o menos raquítico "encajonamiento", registremos temas realmente obsesivos en toda su obra. He aquí los que llegan a ser una constante: la gente humilde y su defensa, como en Sonia; la mujer, como madre (Grano de sal), como novia (El anillo, La novia) o como amante (Volvoreta), pero nunca como esposa; el padre, en El padre; los gatos ("para mí el mundo de lo desconocido está poblado de gatos", dijo); Galicia, permanente en todas sus obras, con saudade, y bellamente expresada en El bosque animado; las cosas inanimadas ("las cosas tienen también su vida"); elementos sobrenaturales, espíritus ("un mundo que no cree en fantasmas no merece la pena"), como en Fantasmas; medicina (Wenceslao fue un "médico frustrado" y llegó incluso a diagnosticar su propia enfermedad mortal, trombosis cerebral<sup>41</sup>), como en El ladrón de glándulas, con notable devoción por las teorías freudianas ("Ha sido una operación de cirugía sentimental"<sup>42</sup>); las mujeres, aldeanas o de la ciudad:

"Embelllecían a la moza sus grandes ojos del color de la ruda, y su pelo leonado y un leve pronunciamiento de los pómulos que libraba a su cara de la vulgar

---

<sup>40</sup>Sainz de Robles, "Novelista hondo y breve", La Estafeta Literaria (Madrid, 20 junio 1964), p. 5.

<sup>41</sup>Pedro Crespo, "Médico frustrado", Ibid., p. 10.

<sup>42</sup>Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", op. cit., p. 343.

redondez. Cuando aparecía soportando sobre la cabeza el oscuro cestón del que desbordaba la hierba, los brazos en alto, el andar firme, por la macicez de su carne se veía correr, bajo el vestido, ese mismo temblor de la grupa de los percherones o de la cubierta de los barcos movidos por máquinas potentes; sus pechos duros ponían sed en los labios de los mozos..."<sup>43</sup>

Y sobresalen también sus personajes masculinos, hombrecillos un tanto pusilánimes, aceptando su destino, su sino, luchando con la duda --no con el problema--, como el gallego típico, tímidos e inseguros, y no pudiendo ser de otra manera aunque lo intenten (como en El malvado Carabel).

Hay todavía unos temas que son especiales blancos de sus disparos, como la Justicia:

"--La Justicia la amparará a usted ahora.  
--¿Cree usted en la Justicia?  
--Hay que creer en la Justicia, Germana, porque si no, sería todo más triste aún."<sup>44</sup>

O el amor:

"--Entiéndame usted, Wladimiro: un amor de hogar, sin arrebatos, sin exaltaciones, sin delirios, reposado y sereno...  
--Esto es: un amor sin ninguna de las características del amor. (...) El amor no existe (...) tal y como ustedes lo creen. Por eso sufren la desilusión de no encontrarlo. El amor es una invención humana, como la ambrosía o como el hipogrifo. (...) Nosotros hemos sublimado un categórico imperativo de la Naturaleza, que no aspira a otra cosa que a asegurar la perpetuidad de la especie."<sup>45</sup>

Una sospecha de predestinación: "Tengo un pequeño papel triste en

---

<sup>43</sup>Fernández Flórez, "El bosque animado", op. cit., pp. 30-31.

<sup>44</sup>Fernández Flórez, "El malvado Carabel", op. cit., p. 945.

<sup>45</sup>Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", op. cit., pp. 360-361.



una comedia que no acierto a entender completamente. Nada puede hacer que modifique mi destino. Es necesario dejarse arrastrar hasta la última escena, meses o años... Todavía habrá más fantasmas aguardándome a lo largo del sendero."<sup>46</sup> He aquí la "revelación de la verdad":

"El ejemplo de ese salteador, que murió de una muerte espantosamente heroica por salvar a su hijo, me ha revelado bruscamente la verdad. He ahí, Wladimiro, el secreto de nuestra misión, el ideal que debemos realizar en el mundo: renovarnos en los hijos, multiplicarnos en ellos."<sup>47</sup>

Pero eso, a la postre, tampoco parece convencerle:

"Y ahora que mi vida está próxima a su fin, me pregunto con igual perplejidad que en mis años mozos: "¿Cuál fue su objeto?" En mi descendencia me he proyectado hacia lo futuro. (...) Al final de la cadena de padres e hijos que la Naturaleza va formando, ¿qué extraño destino incognoscible habrá? (...) ¿Es el 'valle de lágrimas' de que nos habla la Iglesia? Y ¿por qué haber sido creados para llorar? ¿Por qué, en vez de tropel afligido y doliente, miserable y débil, no surgió sobre la Tierra una Humanidad alegre, riente y feliz, sustraída al terror del pecado y al terror del sufrimiento físico?"<sup>48</sup>

Al final, la constante es un panteísmo:

"La vida debiera ser así: conocer tan sólo los pequeños misterios, las pequeñas sensaciones del campo, sin torturas, sin retorcimientos del alma. Sentirse aldeano rudo. Mejor, sentirse alondra que canta, cuervo que pasa, mastín perezoso y atento a la vez. Mejor aún: sentirse árbol, mata, hierbecilla."<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup>Fernández Flórez, "Ha entrado un ladrón", op. cit., p. 425.

<sup>47</sup>Fernández Flórez, "El secreto de Barba Azul", op. cit., p. 389.

<sup>48</sup>Ibid., pp. 406-407.

<sup>49</sup>Fernández Flórez, "Volvoreta", O. C., I, 314.

#### 4. CAMILO JOSÉ CELA

##### SU VIDA Y SU OBRA

Descendiente de españoles, ingleses e italianos, Camilo José Cela nació el 11 de mayo de 1916 en Iria-Flavia, cerca de Padrón (La Coruña). Vivió en varias ciudades gallegas hasta que a los 9 años marchó a Madrid al fijar su familia la residencia definitiva en la capital. Aquí terminó el Bachillerato y comenzó la carrera de Medicina, que abandonó al final del primer año durante el cual prestó más atención y tiempo a lo que sucedía en la Facultad de Filosofía y Letras, particularmente en las clases de Pedro Salinas. También estudió Derecho por tres años e hizo oposiciones al Cuerpo de Aduanas, al que pertenecía su padre. Al estallar la guerra civil en 1936 Camilo reside en Madrid; a los 14 meses se pasa a las milicias nacionalistas de Franco. A su regreso y a causa de una lesión pulmonar que ya lo había tenido en reposo en el sanatorio de Navacerrada antes de la guerra, vuelve Camilo a pasar una temporada en el de Hoyos de Manzanares. En ambas ocasiones, y sobre todo en este segundo período de reposo, lee como un loco y se traga, previa jugosa masticación seguida de feliz digestión, toda la literatura española clásica y después la del XIX y del XX. Ocupa un puesto sin relieve en el Sindicato Textil, colabora en periódicos y revistas, y al fin publica, en 1942, su primera novela La familia de Pascual Duarte

--escrita en las oficinas del Sindicato "porque se aburría desesperadamente"-- que cae como una bomba en el ambiente literario español. Cela rompe con todas las ligaduras que maniataban a la literatura moderna, destruye prejuicios, tumba sin consideraciones cuanto se juzgaba "tabú" en fondo o en forma, y crea un nuevo arte de novelar que va a revolucionar toda la literatura de la posguerra. Antes, en 1936, había escrito un libro de versos, Pisando la dudosa luz del día, que no se publica hasta 1945.

La familia de Pascual Duarte son las "memorias" de Pascual, un muchacho de "buen fondo" forzado por las circunstancias a cometer un crimen tras otro y que narra su propia historia mientras espera el momento de su ejecución en la cárcel. El tema en sí y algunos pasajes descritos con la más simple crudeza imaginable produjeron tal lío entre los críticos que su eco todavía se percibe en nuestros días. Luego se empezaron a reconocer en Cela méritos de escritor genial, pero se objetó que habría que esperar a que se enfrentase con narraciones en las que la falta de una acción tan constante le obligase a presentarse más auténtico. Su segunda novela, Pabellón de reposo (1944), inspirada en la vida dentro de un sanatorio antituberculoso en donde la acción y el personaje es precisamente ese reposo, esa inacción aparente del aguardar la muerte, es la respuesta de Cela para reafirmar sus cualidades. En el mismo año publica Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes, actualización de la clásica novela picaresca. Se dedica después a los libros de viajes, cuentos, poesías, artículos periodísticos, y hasta 1951 no produce otra novela, la mejor que hasta hoy ha salido de su pluma:

La colmena. Usa aquí una nueva técnica en su propia estilística, y el protagonista viene a ser la ciudad de Madrid, una sección de la ciudad, una colectividad, en oposición a la novela-individuo que nos había ofrecido en La familia de Pascual Duarte. Vuelve al cuento, a la novela corta, a los viajes. En 1953 publica otra novela, Mrs. Caldwell habla con su hijo, la historia de una madre presa del complejo opuesto al de Edipo, el de Electra, enamorada de su hijo ahogado y que termina loca en un manicomio londinense. Y por último La catira (1955), escrita por encargo de Venezuela para la incorporación a la novela de costumbres de una serie de vocablos típicos venezolanos. Aunque en algunas bibliografías figura El molino de viento (1956) como novela, en realidad se trata de cuentos de un delicioso humorismo.

Desde entonces Cela no ha producido, hasta la fecha, una novela larga ni otro libro de la categoría de su última gran obra La colmena.

Camilo siente orgullo de no haberse presentado a ningún certamen literario. Mientras los concursos eran establecidos en gran número e iban vomitando una serie de novelistas de ocasión --con valiosas excepciones que confirmaron la regla-- Cela se bastaba a sí mismo no sólo para canalizar el tono de la nueva novelística sino incluso para producir notable influencia en casi todos los escritores que lo siguieron. Únicamente recibió el Premio Nacional de la Crítica por La catira, honorífico y al que no hay que presentarse.

El 26 de mayo de 1957 fue elegido miembro de la Real Academia Española; su discurso de ingreso versó sobre la obra literaria del pintor Solana.

Desde 1956 dirige y edita en Palma de Mallorca la revista Papeles de Son Armadans, que se ha convertido en la publicación dirigente de la más palpitante inquietud literaria española.

Camilo vive con su esposa y dos hijos en Mallorca desde hace varios años, alternando con breves estancias en Madrid y constantes viajes por España y por el extranjero para pronunciar conferencias o para ejercitar su vagabundaje.

+ + +

En el verano de 1957, cuando se había dejado la barba "para pasar desapercibido", un mes después de haber sido elegido miembro de la Real Academia, publiqué un trabajo periodístico sobre Cela, del que reproduzco los siguientes párrafos:

--¿De cuál de sus obras está más satisfecho?

--Tendría que hacer dos grupos: novelas y libros de viaje. De las primeras, La colmena y Mrs. Caldwell habla con su hijo; de los segundos, Viaje a la Alcarria y Judíos, moros y cristianos.

--¿Podría definirme su estilo literario?

--Una pluma puesta al servicio de la verdad, de la dolorosa y amarga verdad.

--¿Por qué hace esos viajes a pie, por media España?

--El vagabundaje no es un deporte (...); es un estado de espíritu. Yo lo mismo duermo en la cuneta, en un pajar, debajo de un árbol o en un hotel fabuloso. Y es que para escribir de la vida hay que vivirla. Era absurdo lo que hacían los antiguos: literatura sobre literatura. Resulta estúpido creer que uno puede escribir un libro de viajes sólo con leer libros de viajes.

--¿Le ha costado mucho trabajo llegar?

--Sí. Sólo yo lo sé. Y tenga en cuenta que yo empecé a vivir de la literatura antes de que pudiese vivir de ella. Pasé apuros tremendos. (...) Con Pascual Duarte anduve bajo el brazo durante años de editor en editor; me decían que yo era muy joven, que me dedicara a otra cosa, etc. La escribí en el Sindicato Textil, donde yo era el segundo empezando por abajo: primero el portero y luego yo. Me aburría como un gato, y allí la escribí.

... dirige y edita en Palma de Mallorca la revista Tránsito de los errantes, que se ha convertido en la publicación dirigente de la efervescente inquietud literaria española.

... vive con su esposa y dos hijos en Mallorca desde hace varios años, alternando con breves estancias en Madrid y constantes viajes por España y por el extranjero para pronunciar conferencias o para ejercer su varatundaje.

+ + +

En el verano de 1977, cuando se había dejado la barba "para pasar la vida en el desierto", un mes después de haber sido elegido miembro de la Real Academia, publicó un trabajo periodístico sobre Cela, del que transcribo los siguientes párrafos:

--¿De cuál de sus obras está más satisfecho?

--Intentaría que hacer dos grupos: novelas y libros de viajes. De las primeras, La colmena y Mrs. Caldwell para los hijos; de los segundos, Viaje a la Alcarria, Los cerros, Los cerros y cristianos.

--¿Podría definirme su estilo literario?

--La pluma puesta al servicio de la verdad, de la dolorosa y amarga verdad.

--¿Por qué hace esos viajes a pie, por media España?

--El varatundaje no es un deporte (...); es un estado de espíritu. Yo lo mismo duermo en la cuneta, en un lugar, debajo de un árbol o en un hotel fabuloso. Pero que para escribir de la vida hay que vivir la. Era absurdo lo que hacían los antiguos: literatura sobre literatura. Resulta estúpido creer que uno puede escribir un libro de viajes sólo con leer libros de viajes.

--¿Le ha costado mucho trabajo llegar?

--Sí. Sólo yo lo sé. Y tenga en cuenta que yo empecé a vivir de la literatura antes de que pudiese vivir de ella. Fisé apuros tremendos. (...) Con Pascual Duarte anduve bajo el brazo durante años de editor en editor: me decían que yo era muy joven, que me dedicara a otra cosa, etc. La escribí en el Sindicato Textil, donde yo era el segundo empezando por abajo: primero el portero y luego yo. Me aburría como un gato, y allí la escribí.

--¿Cuál es su meta?  
 --Vivir tranquilo.  
 --¿Se lleva bien con todos los académicos?  
 --Yo me llevo bien con todo el mundo; es la gente que no se lleva bien conmigo."<sup>1</sup>

Camilo es un tipo alto, fuerte, nunca exterioriza prisa ni aún cuando está apurado. Es conversador fácil y jugoso, con frecuentes interpolaciones de palabras o de frases gallegas; se expresa con la misma aparente sencillez o facilidad con que escribe... o viceversa. No titubea en llamar a las cosas por su nombre, por el nombre que mejor y más fielmente y más rápidamente llevan al ánimo del interlocutor la exacta acepción que él tiene en mente. No siente rubor en usar un "taco" --como en sus obras-- si ese vocablo es el que más precisa la idea en cuestión (lo cual no es nuevo, pues los clásicos lo hicieron también). Tiene reacciones insospechables, como cuando una noche, al final de una cena que le ofrecimos unos amigos después de una conferencia suya, se rompió un plato en su cabeza para "probar" que los académicos tenían la cabeza muy dura.

#### CELA: HUMORISTA ANTES QUE NADA

Me parece que desde aquella primera conmoción causada por La familia de Pascual Duarte, pasando por la proclamación del tremendismo<sup>2</sup> sugerido por Vázquez Zamora y del celismo apuntado por Fernández Almagro, se habrán escrito cerca de un millar de artículos sobre

---

<sup>1</sup>De mi trabajo "Camilo José Cela, escritor y académico", en Faro de Vigo (4 junio 1957).

<sup>2</sup>"Los novelistas de receta (...) empezaron a seguir sus huellas y nació el tremendismo, que, entre otras cosas, es una estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da". (Camilo José Cela, prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo, Barcelona: Destino, 1953, p. 10.)

la obra de Camilo José Cela. El último que llegó a mis manos es un paciente estudio de José Ortega aparecido en Hispania bajo el título "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela".<sup>3</sup> Pero si nos fijamos un poco observaremos que nada o casi nada ha variado; sigue prevaleciendo el desacuerdo entre los críticos, y hasta las paradojas en el mismo crítico. La primera obra de Cela fue acogida simplemente con incompreensión; nadie la entendía, o no querían o se esforzaban por no entenderla. Así se explica que nadie coincidía con nadie, lo cual demuestra, indefectiblemente, que la literatura de Cela tiene más profundidad y dimensiones de lo que en principio se sospechó. Me atrevería a decir que es el escritor que ha recibido más "insultos literarios" a la vez que los más encomiásticos adjetivos entre los novelistas contemporáneos. Todavía ahora, en nuestros días, seguimos sin ponernos de acuerdo. Si tomamos como ejemplo el mencionado artículo de José Ortega descubriremos afirmaciones como ésta: "La deformación grotesca de la realidad en la obra de Camilo José Cela es un fenómeno complejo"; y, más abajo: "El realismo naturalista --que en Cela recibe el nombre de tremendismo-- ofrece..."<sup>4</sup> Es decir, que, para comenzar, la deformación grotesca de la realidad es el realismo naturalista, o bien éste es la otra. Y más adelante prosigue: "Los tonos negros, ocreos de este pintor [Solana] tratan de poner al descubierto la verdad que hay debajo de las cosas. Por esta senda

---

<sup>3</sup>José Ortega, "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", Hispania, XLVIII, 1 (Marzo 1965), pp. 21-28.

<sup>4</sup>Ibid., p. 21.



de lo exagerado y grotesco trata Cela de expresar el sentido y filosofía de la vida en sus novelas".<sup>5</sup> Esto es, que descubrir la verdad que hay debajo de las cosas constituye la senda de lo exagerado y grotesco; o, si se quiere, que la senda de lo exagerado y grotesco consiste en descubrir la verdad que hay debajo de las cosas. Y se quedó tan tranquilo.

Ya desde el comienzo, desde La familia de Pascual Duarte, pero mucho más ahora ante el número de obras producidas por el autor, resulta sorprendente que todavía no nos hayamos dado cuenta de que Camilo es, primero y antes que nada, un humorista. Simple y llanamente: un humorista, que no es poco. A partir de aquí, sobre esta primera plataforma, podemos añadir lo de tremendista, realista, naturalista, surrealista... y colgarle a Camilo todos los "istas" que queramos pues él tiene espaldas para aguantar todo... incluso lo de humorista. Su obra está inspirada en una actitud radicalmente humorística; su concepción de la vida, a fuerza de pesimismo y desencanto, no es más que eso como principio; en su estilo rezuma el humor como la cualidad esencial, "sine qua non".

Que el propio autor no quiera o no acierte a definir su obra como humorística no modifica el hecho en sí. La misma reacción tuvo Ramón Gómez de la Serna, y Fernández Flórez, y José Plá: "En realidad, hace muy poco tiempo que me enteré que era un humorista (...) Me lo dijeron unos amigos de confianza y pusieron en sus palabras una tal seriedad, que me lo creí en el acto".<sup>6</sup> Es posible también que el

---

<sup>5</sup>Ibid., p. 23.

<sup>6</sup>José Plá, "Cuatro palabras", prólogo a Humor honesto y vago, op. cit., p. 2.

humorista "no sepa" que lo es... hasta que se da cuenta de ello, hasta que se convence de ello porque se lo dicen.

No obstante, veamos lo que nos dice el propio Cela en la correspondencia que con él he sostenido recientemente cuando estaba ya con un pie en el estribo para ir a dar unas conferencias en Buenos Aires:

"--¿Cuál es tu concepto del humorismo en nuestra literatura? ¿Cuáles son las características de nuestra literatura humorística?

--El humorismo, para mí, es la ironía, la elipsis, la proclamación de la irrealidad de la cotidiana irrealidad; también es una válvula de escape y, sin duda, un arma de venganza. No creo que exista una literatura humorística deliberadamente española sino, por el contrario, inevitablemente española.

--¿Qué es el humorismo, a diferencia, por ejemplo, del chiste, la comicidad, la ironía?

--El chiste es el antihumor; los narradores de chistes abdicar, por anticipado, de su capacidad de humor y se refugian en su nero mimetismo: de ahí la falsedad de su actitud. La comicidad no es sino el señuelo del humor. Y la ironía, uno de sus puntales.

--¿Qué elementos o condiciones fundamentales debe poseer el escritor humorista?

--Escepticismo, siempre. Y crueldad y caridad en teclas alternas.

--Hay una circunstancia ante la cual algunos aseguran --incluso Fernández Flórez-- que no puede existir el humorismo, y que el humorista tiene que dejar de serlo: ante la muerte. ¿Qué piensas tú?

--Estoy en desacuerdo: la muerte fue el substrato del humor de Goya, del humor de Solana, del humor de Baroja.

--¿Qué autores y obras consideras esencialmente humorísticas? ¿Por qué?

--El Quijote, por ejemplo; la poesía burlesca y el Puscón de Quevedo; los Caprichos de Goya: por lo que suponen de sátira ejemplar de los usos y costumbres del tiempo que a cada uno tocó vivir.

--¿Se diferencia nuestro humorismo del de otros países o culturas?

--No hay un humorismo español, como tampoco hay una cocina española. España es un país plural, con muy hondas diferencias en la actitud de sus habitantes. En España, el humor está siempre rozando la herejía.

--El humorismo que percibimos en nuestra novela

contemporánea parece expresar un nuevo matiz. ¿Qué elementos determinan este humorismo contemporáneo?

--El humorismo histórico es el auténtico; el penúltimo humorismo se me antoja un producto elaborado y deliberado, sin excesivo interés.

--¿Podemos decir que este humorismo actual expresa realmente el carácter humorista español o bien se trata de un humorismo irreal?

--No; el humorismo vigente --repito-- es un producto de laboratorio.

--No ha habido mujeres humoristas. ¿Por qué?

--Quizás porque la mujer, en España y para desgracia de todos, sigue siendo un animal doméstico.

--Fernández Flórez me dijo en dos ocasiones que él "ha sido el creador de la novela humorística en España". ¿Qué piensas tú?

--Que no; el humor lo inventó Jehová, al expulsar a Adán y Eva del Paraíso.

--¿Qué obras has escrito con una actitud fundamentalmente humorística? ¿Para qué?

--A la primera pregunta: ninguna. A la segunda: creo que, lo más probable, es que haya sido sin querer.

--¿Cómo definirías tu humorismo?

--Para mí es tanto lanza como escudo.

--¿Por qué empezaste a escribir como humorista?

--Ni empecé siquiera y, en cualquier supuesto y si empecé, lo hice sin querer y porque en algo tenía que matar el tiempo."<sup>7</sup>

+ + +

Pocos analistas han puesto, aunque sin énfasis y con bastante miedo, el dedo en la llaga.<sup>8</sup> Alonso Zamora Vicente sugiere que "una brisa de ágil burla desengañada (...) llena los libros de Camilo José Cela. Fracaso y melancolía desesperanzados (a vueltas con una innegable ternura, con una limpia, elemental generosidad) y devanados en

---

<sup>7</sup>Cuestionario que sometí a Cela (13 julio 1966).

<sup>8</sup>José García Mercadal (Antología de humoristas españoles, Madrid: Aguilar, 1957) ya incluye a Cela con El misterioso asesinato de la "Rue" Elanchard (p. 1649) y La naranja es una fruta de invierno (p. 1654).

burla con un rotundo alzarse de hombros, melancolía y fracaso..."<sup>9</sup>

Nora vuelve al origen geográfico del humorismo:

"Originario de Galicia, donde parece dominar el elemento céltico, y que acaso por ello, y por otras causas de orden social y de ambiente físico, se ha caracterizado siempre por una propensión ensoñadora, lírica, y por el frecuente sometimiento de esta espontánea sentimentalidad a una autocrítica despiadada, a una reelaboración llena de agudeza y malicia que da como resultado el humorismo (Camba, Fernández Flórez, etc.), no es aventurado decir que Cela (como su gran abuelo literario Valle Inclán) responde, íntimamente, a esa doble posibilidad: es un lírico disfrazado, frecuentemente, de humorista."<sup>10</sup>

Al revisar la obra novelística de Cela observamos que en cada novela varía su técnica y sus temas: cambia la persona que relata, la elaboración puramente técnica de la obra, la cronología del tiempo, etc.; que es obvia la reminiscencia de otras plumas, como John dos Passos, Faulker, Baroja, Azorín, Valle Inclán, Quevedo, Cervantes, Ciro Bayo... ¿y cuántos más? Pero nos preguntamos si ha variado un ápice la actitud del escritor; no su estilo sino el sentimiento que se esconde detrás de su pluma, en cada página de sus novelas, y no digamos ya en los libros de viaje o en los cuentos y en las poesías, en los que el humorismo de Cela bulle intermitente e inconfundible. He aquí lo sorprendente del caso. La mayor parte de los artículos publicados sobre la obra de Cela se refieren, enfocan, total o parcialmente, elementos no implícitos o explícitos en el libro; se le critica por "la falta" de cierto elemento que el

---

<sup>9</sup>Alonso Zamora Vicente, Camilo José Cela (acercamiento a un escritor), (Madrid: Gredos, 1962), p. 180.

<sup>10</sup>Nora, op. cit., p. 112.

crítico considera necesario en tal novela. Y nos olvidamos de ver y de considerar lo que está ahí, ese humor de Cela determinado por sensaciones y concepciones mucho más profundas que la simple humoricidad de hacer reír al lector.

Si empezamos por lo que él ofrece, su propia prosa, su estilo de novelar, es de una aparente simplicidad que engaña en principio. Camilo ha logrado nada menos que reducir un idioma y una literatura a la máxima sencillez posible con impresionante belleza y calidad artísticas. Este proceso de pura reducción, de limadura de aristas, ya nos es familiar incluso desde Henri Bergson. Otro elemento fundamental del humorismo es el relativismo; Cela, aplicando aquel catalejo, quiere poner cada cosa en su sitio (y no se trata aquí de la "deformación grotesca", pues lo grotesco está precisamente en tal afirmación). Su técnica humorística es la de la justipreciación. Para él cada cosa, o persona, no tiene más importancia que la que mostraría una vez que la removiésemos un poco de su sitio o una vez que desapareciese; es la importancia del hueco que ocupa. Esto es el relativismo y el perspectivismo, ya discutidos y que el propio Cela captó cuando habló de la influencia de sus tres sangres: "Unas sangres liman las asperezas de las otras sangres y la mezcla de todas permite que se vean las cosas con cierto aplomo, con la necesaria frialdad y con la suficiente perspectiva".<sup>11</sup> Claro que Cela tiene como un "ojo mágico" para ver la realidad, es impresionante como la aprehende llegando como un rayo hasta sus entrañas. Ve la realidad

---

<sup>11</sup>Citado por Alonso Zamora Vicente, op. cit., p. 13.

más palpitante, con el latido acompasado o desacompasado que tiene en ese preciso instante; la realidad cruda, sangrante, la que sentimos al fondo de nuestra consciencia cada día, a cada momento, no la que encubrimos con la hipocresía o las formalidades sociales, políticas o religiosas; desde ángulos distintos y simultáneamente; y acierta a darnos las tres perspectivas más sobresalientes: la ternura y la crueldad, precisamente lo que se imprime más fuerte y permanentemente en nuestra sensibilidad, y, en medio, el relleno de lo anodino, el aburrimiento diario, las preocupaciones vulgares, la resignación ante un mundo no bueno... Si al seguir a Unamuno --En torno al casticismo-- concluimos con que la historia y la cultura de los pueblos se nutren precisamente de eso, de lo castizo, de lo auténticamente real, no cabe duda que Cela acierta a ofrecernos los caracteres y el tipo de vida que para la ontología unamuniana o barojiana son la esencia de esa historia y de esa cultura.

Cela parece partir también de un principio que nos es familiar: "Nada importa nada, fuera de la verdad de cada cual".<sup>12</sup> Es el lema de Ramón Gómez de la Serna, tomado a su vez de Gautier. Ahora empecemos a darnos cuenta de que existe una serie de puntos de contacto entre la actitud de los dos grandes humoristas ya analizados, Ramón y Wenceslao, y de Camilo José Cela. Este "nada importa nada", inicio de un camino hacia el humorismo, tiene todavía una más precisa expresión en el propio Cela: "Pero no merece la pena que nos dejemos

---

<sup>12</sup>Cela, prólogo a la sexta edición de La colmena (Barcelona: Noguer, 1965), p. 18. (Por cierto que el prólogo aparece fechado, por error tipográfico, en junio de 1693, buen piropo para un Cela enamorado del siglo XVII; lástima que no hubiese acaecido en su Lazarillo.)

invadir por la tristeza. Nada tiene arreglo; evidencia que hay que llevar con asco y con resignación. Y, como los más elegantes gladiadores del circo romano, con una vaga sonrisa en los labios."<sup>13</sup>

Se repite en el humorista --ahora, Cela-- la visión desencantada de la vida y del mundo:

"La vida no es buena; el hombre tampoco lo es. Quizás fuera más cómodo pensar lo contrario. La vida, a veces, presenta fugaces y luminosas ráfagas de simpatía, de sosiego e incluso también, ¿por qué no?, de amor. El hombre, en ocasiones, se nos muestra cordial y casi inteligente. Pero no nos engañemos. No se trata más que de la máscara, que del antifaz, que del engañador disfraz que la vida y el hombre se colocan para que no nos sintamos demasiado infinitamente desgraciados y huérfanos; tampoco inmensamente dichosos en nuestra desgracia y orfandad. Esa careta que, sonriente, se nos presenta, no es otra cosa que el más cruel de los simulacros, aquel que ayer nos engañó, que hoy nos engaña, que mañana seguirá engañándonos también sin remisión, sin escape posible, sin vuelta de hoja."<sup>14</sup>

El mismo filosofar, el mismo escepticismo, el mismo panteísmo. Cela ha limado las aristas y no encuentra ya más que el refugio de esa simbiosis ternura-crueldad (humorismo), concepto fielmente interpretado por Pérez-Rioja al analizar la risa del humorista: "Dijérase que tiene una dosis perfecta de miel y de quinina".<sup>15</sup> Según Cela, esta apreciación de lo ridículo del mundo no parece tener solución, excepto una: "Es espantoso lo que voy a decir: la cuestión es ir

---

<sup>13</sup>Ibid., "Nota a la segunda edición", p. 11.

<sup>14</sup>Cela, "La galera de la literatura", epílogo de Mis páginas preferidas (Madrid: Gredos, 1956), p. 395.

<sup>15</sup>José Antonio Pérez-Rioja, El humorismo (Barcelona: Surco, 1942), p. 13.

tirando",<sup>16</sup> que es, en definitiva, "de lo único que se trata, porque dentro de cien años, todos calvos, que es la única verdad: todos criando malvas".<sup>17</sup>

El análisis del tiempo en la obra celiana nos hace llegar a la misma conclusión que alcanzamos al investigar el humorismo y que repetimos al estudiar a Ramón:

"Mi juventud quedó en aquel salón. Aquella noche entré en la tierra ignorada. ¡Desde entonces me agarro a los minutos que escapan con una furia que Dios me quiera perdonar, con el mismo frenesí con que los deshabitados corazones se aferran a la primera sonrisa del primer hombre que pasa!"<sup>18</sup>

También con estas frases de la narradora de Pabellón de reposo volvemos al concepto de la intrahistoria unamuniana. Esta concepción del tiempo viene a ser "la representación celiana del 'ahora constante'".<sup>19</sup> Para Cela no hay pasado ni futuro; lo que importa, lo que cuenta, es lo que es ahora mismo. Dice Paul Ilie:

"Un Valle-Inclán exaltaría su objeto, cuando éste es decadente, evocando lo que en él queda de la pasada belleza y transformando así lo esencialmente desagradable en objeto de marchito encanto. Cela registra sus impresiones directas sin embellecerlas, absteniéndose de recursos que puedan realzar su efecto."<sup>20</sup>

Este ser auténticamente es lo que sugiere a Cela despreocuparse un

---

<sup>16</sup>Cela, Mis páginas preferidas ("Pabellón de reposo"), op. cit., p. 66.

<sup>17</sup>Ibid. ("La galera de la literatura"), p. 396.

<sup>18</sup>Ibid. ("Pabellón de reposo"), p. 62.

<sup>19</sup>Paul Ilie, La novelística de Camilo José Cela (Madrid: Gredos, 1963), p. 127.

<sup>20</sup>Ibid., p. 145.



tanto de la descripción física --y, para nosotros, de lo que de comi-  
 cidad pudiera desprenderse--, que traza con apuntes puramente impre-  
 sionistas, a lo Goya, y a veces surrealistas, a lo Picasso, a lo  
 Gómez de la Serna; lo que tiene realmente transcendencia para él es  
 el espíritu, es el alma de la persona o de la cosa, tipo El Greco.  
 "Ella era buena, muy buena... y se murió. Su alma no estaba tuber-  
 culosa; su alma estaba sana, muy sana, tan sana como una manzana".<sup>21</sup>  
 Busca la sensación de intemporalidad, de inmortalidad, en la esencia  
 misma de las cosas más diversas... percibiéndose el panteísmo a que  
 nos tienen acostumbrados los grandes humoristas:

"...y cuando Dios me pregunte cualquier día:  
 --Hijo mío, ¿en qué quieres que te convierta?  
 Yo le responderé sin pararme a pensarlo:  
 --En aquella pareja de enamorados que camina cogida  
 de la mano, Padre mío, o enlazada por la cintura; o  
 si Vos queréis, en esa centenaria pared, toda cubier-  
 ta de musgo, o en aquel seto de mirto, que es tan  
 hermoso, o en aquel otro periódico que el viento lle-  
 va como una paloma de un lado para otro. En cual-  
 quiera de esas cosas, Señor, que Vos habéis creado  
 para que siempre vivan, para que los que marchamos  
 por la vida como caminantes sin rumbo en ellas apren-  
 damos su serena lección."<sup>22</sup>

Nos encontramos de nuevo frente a los principios básicos del humoris-  
 mo, tal como lo hemos discutido en la primera parte de este trabajo.

La disconformidad de Cela con todo, el tono rebelde de su prosa,  
 impertinente para algunos, déspota ("Debemos ser más modestos, mucho  
 más modestos, y conformarnos con pensar que el escritor no es más que  
 un ser desdichado e infeliz que nació para déspota y se quedó varado

---

<sup>21</sup>Cela, ibid., p. 52.

<sup>22</sup>Ibid., p. 51.

en el camino"<sup>23</sup>), tiene sin duda su origen en otro de los principios del humorismo y del humorista auténtico: la ambición de perfección, de la que asimismo nos habló Santayana; y su manifestación externa la hallamos en el vagabundaje,<sup>24</sup> al que Cela se ha hecho cada vez más aficionado y que para Paul Ilie merece este criterio:

"La inquietud de Cela tiene sus raíces en el idealismo, porque no encuentra nada que se aproxime a su idea de perfección y se ve forzado a seguir adelante. Se convierte en un "Don Juan de los pueblos", que gusta el placer y lo abandona rápidamente, haciendo así más intenso su sabor."<sup>25</sup>

Para el propio Ilie, "el vagabundaje es una expresión antisocial, porque afirma la absoluta libertad por medio del camino",<sup>26</sup> lo que, por otra parte, viene a coincidir con el concepto barojiano de que hasta el humorismo es también antisocial, y Baroja ha sido el gran maestro espiritual de Cela.

Las novelas de Camilo son una expresión humorística del principio al fin, desde la actitud inicial anímica del escritor hasta la alegría formal del estilo. Podemos descubrir no una sino todas las

---

<sup>23</sup>Ibid. ("La galera"), p. 401.

<sup>24</sup>"...vagabundaje no es voz que registre el diccionario. Vagabundeo (...) es la forma oficial de señalamiento (...), para mí, es la acción y efecto de andar errante el sedentario, siempre sin alejarse demasiado y siempre, claro es, volviendo a su casa. Por ej.: "Juan anduvo de vagabundeo por la orilla del río." El vagabundaje, en cambio, pudiera ser la acción y efecto de andar errante el nómada, siempre pensando en descubrir nuevos paisajes y horizontes y siempre --de su situación se colige-- haciendo del camino su morada. Por ej.: "Pedro hizo un vagabundaje por toda Andalucía". (Cela, "Prologuillo para escolares ingleses", Viaje a la Alcarria, editado por Philip Polack (Boston: Heath and Company, 1962), p. 22.)

<sup>25</sup>Ilie, op. cit., p. 115.

<sup>26</sup>Ibid., p. 121.

gamas del humor: desde el humorismo a la casi humoricidad, desde la metáfora-greguería al asterisco, desde la ironía a la burla. Me atrevería a decir que lo difícil sería extraer lo que "no es humor": las escenas que se han dado en llamar tremendistas por la crudeza expresiva o conceptual, o ambas, y que, paradójicamente, son las menos si bien las más efectistas. Este último elemento, el efectismo, tiene gran importancia en la obra celiana, paralela al impresionismo que rezuma.

+       +       +

Tomemos su primera novela, La familia de Pascual Duarte, que ya para Torrente Ballester tiene una intención "visiblemente humorística".<sup>27</sup> Aparece el humor ya en el comienzo, en la segunda página, cuando se nos dice que "...en la torre un reló blanco como una hostia...",<sup>28</sup> cuya sola frase nos permitiría un buen estudio del humor de Cela; hasta las últimas, en las dos cartas que dan por terminada la narración: al final de la del presbítero Lurueña se dice que Pascual tuvo una actitud, cuando salió al patio para ser ejecutado, que "mismo nos dejara maravillados con su edificante humildad", mientras que Cesáreo Martín precisa que, aunque pronunció en aquel instante primero el "¡Hágase la voluntad del Señor!", "pronto se olvidó de mantener la compostura" y "terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstantes, y de la manera más ruin y

---

<sup>27</sup>Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la literatura española, I (Madrid: Guadarrama, 1961), 420.

<sup>28</sup>Cela, La familia de Pascual Duarte (Buenos Aires: Emecé, 1952), p. 34.

más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte".<sup>29</sup> Es una obra plena de frases humorísticas, irónicas y sarcásticas, como cuando Pascual nos habla de su hermanito bobo Mario, nacido de un amor adúltero de la madre:

"Me acuerdo que un día --era un domingo-- en una de esas temblequeras tanto espanto llevaba, y tanta rabia dentro, que en su huida le dio por atacar --Dios sabría por qué-- al señor Rafael que en casa estaba porque, desde la muerte de mi padre, por ella entraba y salía como por terreno conquistado..."<sup>30</sup>

La colmena, la mejor obra de Cela, escrita con pulso y arte de miniaturista y con la cual la novela española da un brinco y se pone a la altura de la novelística moderna universal, está llena de conceptos, incidentes y expresiones humorísticos. A veces Cela, maestro del humor, acierta en la más sorprendente y difícil yuxtaposición de humorismo y humoricidad hasta el punto de que el lector no acaba de aislar nítidamente los límites de ambos si no se percata de la sutil intencionalidad del autor. Así como en algunas obras el humor está en el escritor (Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez), que se entromete en la narración, y en otras aparece en los personajes (Don Quijote, Don Clorato de Potasa), Cela produce la situación o la frase plena de humor. Me temo que esto haya sido un inconveniente para clasificar las novelas de Cela como auténticas novelas --ya tuvimos el mismo problema con las de Ramón y de Wenceslao--, si bien, al mismo tiempo y paradójicamente, se le califica como el novelista más importante, influyente y decisivo de la litera-

---

<sup>29</sup>Ibid., pp. 176, 177-178.

<sup>30</sup>Ibid., p. 62.

tura española contemporánea.

Sería exhaustivo exhumar pasajes humorísticos de La colmena. Toda ella es humorística --con las excepciones "tremendistas" reseñadas-- y absolutamente realista; es decir, hay un humor basado íntegramente en la realidad más palpitante, más auténtica. Recordemos, sin embargo, dos ejemplos por ser característicos del típico humor de Cela:

"La voz de don Ibrahim sonaba solemne como la de un fagot. Al otro lado del tabique de panderete, un marido, de vuelta de su trabajo, preguntaba a su mujer: --¿Ha hecho su caquita la nena?"<sup>31</sup>

Lo interesante en este pasaje radica en que el autor nos estaba explicando cómo el personaje, presuntuoso, se estaba dedicando a ensayar el discurso que iba a pronunciar ante los académicos.

He aquí al mismo Ibrahim reaccionando cuando aparece muerta la vecina, ahogada con una toalla:

"A don Leoncio le temblaba la voz.  
 --¿Está muerta!  
 --¿Eh?  
 --¿Que está muerta!  
 --¿Qué?  
 --Que sí, señor, que está muerta; yo le toqué la frente y está fría como el hielo.  
 La señora de don Ibrahim abrió unos ojos de palmo.  
 --¿Quién?  
 --La de al lado.  
 --¿La de al lado?  
 --Sí.  
 --¿Doña Margot?  
 --Sí.  
 Don Ibrahim intervino.  
 --¿La mamá del maricón?"<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Cela, La colmena (Barcelona: Noguer, 1965), p. 104.

<sup>32</sup> Ibid., pp. 110-111.

Esta es otra buena muestra del juego humorístico de Cela, del efectista juego de palabras para crear, aprisa, un ambiente que resuelve de un trallazo de humor, a lo Ramón. En realidad, parece reírse de todo, aunque, eso sí, con ternura o bien tremendísticamente.

El Lazarillo, por sí solo, constituye una de las mejores manifestaciones del humor típicamente celiano, y sería obvio revisar la obra desde este ángulo pues toda ella es puro humor. Y aún en novela de tan difícil contextura como es Mrs. Caldwell, los sentimientos expresados por la señora están mezclados, envueltos, en una actitud trágicamente humorística que alcanza, en ocasiones, un insospechado lirismo.

+ + +

Todavía cabe decir que el mero hecho de hacer de lo crudo y repugnante una categoría literaria, estética, artística, es asimismo verdadero humor. Es igualmente cierto que a veces Cela caricaturiza con mejor o peor intención al tomar lo más significativo de la realidad y dárnoslo como representativo de un todo. Se aproxima, en esta dimensión, a Quevedo, al igual que cuando juega con los efectos o resultados --como en La colmena-- y no con las causas existe una crítica implícita, por omisión, que podría restar intemporalidad a la obra pero que, en cambio, reafirma un realismo estricto.

En "La galera de la literatura", artículo final de las páginas preferidas, describe Cela las siete puertas que a ella dan acceso (un siete de reminiscencias supersticiosas, que nos recuerda Las siete columnas de Wenceslao y la serie de coincidencias en siete que aparece en el Don Juan de Zorrilla). Al hablar de la puerta número 6,

que es la que da entrada a la gracia --debió querer decir el humor--,  
puntualiza:

"Está en clave y pintada con unos colores difíciles de fijar. Prestando atención, mucha atención, puede entenderse: "Fuerta que guarda el frasquito de la sal de la gracia". (...) En el suelo, en un ángulo lejano, un diminuto frasquito sin tapón guarda la sal de la gracia; la sal de la gracia parece una piedrecita de cuarzo, un cristal. Una voz invisible canta melodiosamente: "Bienaventurado el que puede oler la sal de la gracia, esa astillita que quizás duerma dentro del corazón, porque de él será el reino de la mejor y más granada impaciencia."

La sal de la gracia es algo que no se ha podido analizar, algo formado por una sustancia que se ignora, por un elemento puro que aún no tiene nombre."<sup>33</sup>

+ + +

Le parece que habría que intentar una revisión de la obra de Cela partiendo de este principio, de esta su primordial cualidad de humorista. Es decisivo porque se trata, además, de un tipo de humor "nuevo" en la novela contemporánea española y basado totalmente en la realidad; y si se titubeaba al afirmar que las escenas más crudas, los temas más escabrosos, admiten igualmente el humor, ahí tenemos el definitivo espaldarazo de los libros de Cela ("Lo malo es, sin duda, tan verdad como lo bueno...",<sup>34</sup> ha dicho Marañón). El mismo Gregorio Marañón, ya en aquellos años de conmoción debido a La familia de Pascual Duarte, dijo:

"Cuando el humorismo es sincero, esto es, cuando espontáneamente nace, a su tiempo, de los humores vitales y no por artificio de oficio y beneficio, es ni más ni menos que un modo pulcro de decir las cosas

---

<sup>33</sup>Cela, "La galera de la literatura", op. cit., p. 407.

<sup>34</sup>Gregorio Marañón, prólogo a La familia de Pascual Duarte, op. cit., p. 11.

necesarias que sin humorismo serían difíciles de decir; como la salsa del buen cocinero hace agradable al paladar los más recios bocados. A veces esto no lo sabe ni el mismo autor que cree que está, simplemente, jugando a la Retórica. Inútil es añadir que el autor de "La Vida de Pascual Duarte", sí lo sabe y muy bien."<sup>35</sup>

Cuando los ánimos se calmen todavía más con el paso del tiempo, cuando los prejuicios desaparezcan, seguramente se hablará del gran humorista Camilo José Cela, encajonado aún en un tremendismo que es, en su esencia y fines, una combinación de humorismo e ingenio con violencia de expresión lingüística y conceptual para exteriorizar un descontento vital.

Es una lástima también que Camilo haya cortado su producción de novela larga y formal. Se me antoja que lo peor que ha podido hacérsele ha sido nombrarle académico (1957). No creo, ni mucho menos, en su "agotamiento", pero sí en que aquella rebeldía y desenfado estéticos que le dieron el triunfo y que generaron su original producción; aquella furia innovadora, digo, se ha vuelto "academista", "domada". El más grande honor a que puede aspirar un literato parece, irónicamente, haberle cortado las alas...

---

<sup>35</sup>Ibid., p. 11.



## 5. ÁLVARO DE LAIGLESIA

### SU VIDA Y SU OBRA

Alvaro de Laiglesia González Labarda nació en San Sebastián, en 1922. Desde niño sintió vocación periodística y comenzó a colaborar en el semanario infantil Flechas. En 1937 ocupaba ya uno de los puestos dirigentes en la redacción de La Ametralladora, fundado por Miguel Mihura y que se publicaba en la zona nacionalista durante la guerra civil. Terminada ésta, Laiglesia pasa un año en Cuba como redactor del Diario de la Marina; al volver a España ingresa en la plantilla de La Codorniz, nuevo semanario humorístico fundado también por Mihura para sustituir a La Ametralladora; llega a subdirector en 1941. Se alistó en la División Azul como militante y corresponsal de prensa para el diario madrileño Informaciones. En 1944 pasa a ocupar la dirección de La Codorniz, cargo que sigue asumiendo ahora, alternando esta labor con colaboraciones en periódicos y con su producción incesante de comedias o de libros de humor, algunos de los cuales alcanzan ya la novena edición. Actualmente es uno de los escritores más leídos --y nunca mejor aplicada esta frase-- en España. Laiglesia se casó con una viguesa y tiene dos hijos.

El nombre de Alvaro de Laiglesia va inseparablemente unido al de la revista La Codorniz, y viceversa. Ambos se complementan y son una misma cosa. Esta revista ha dado paso a la mayor parte de los

humoristas de la posguerra tanto escritores como periodistas, caricaturistas, dibujantes... Alvaro ha dado un nuevo rumbo al humor español principalmente a través de su revista, y ésta a su vez ha dado popularidad al autor de libros. Nora subraya con razón que "las expresiones 'humor codornicesco' y 'codornizada' se han incorporado al lenguaje corriente. Incluso cuando un poeta como Celaya quiere caracterizar en dos rasgos al hombre-masa prototípico de la burguesía española actual, le hace decir concisamente: 'La Codorniz y el kempis es lo único que leo...' (Las cosas como son, 1949)."<sup>1</sup>

El humor "codornicesco" es un tipo de humor rebotante de ingenio, de talento, de gracia; usa de la ironía, de la burla más o menos fina, a veces del sarcasmo; opera íntegramente en la línea bergsoniana de reducción al ridículo y al chiste de cuanto en apariencia es respetado y aceptado por todos como absolutamente respetable; con buena y simple prosa periodística, los trallazos de humor, de humoricidad, son de una incongruencia tal que el lector no puede evitar, mientras se ríe y menea la cabeza, la exclamación: "¡qué bestia!" Tal vez se apoye en este concepto el Diccionario de Literatura (Revista de Occidente) para decir que La Codorniz representa "la tendencia jocosa del tremendismo". Este es el mismo sendero por el que camina el Alvaro de Laiglesia escritor.

Con su obra, Laiglesia ha planteado y sigue planteando un importante problema en el mundo literario español. Mientras se ríe o pasa el rato el lector medio, el "hombre-masa prototípico de la burguesía

---

<sup>1</sup>Nora, op. cit., p. 361, nota 5.

española actual" (según Nora), ese hombre al que no le importa la literatura (como dice Cela), mientras se ríe, digo, el lector medio sin pretensiones o ambiciones intelectuales, la Iglesia ha recibido las más duras críticas. Me parece que se mueven sobre este triple eje: a) se acusa a Alvaro de que no escribe novelas, sino relatos novelescos y, además, de que son literariamente muy malos; b) que su humor no es todo oro, sino "plomo y mala uva" (según Sainz de Robles en su Diccionario...); y c) que es un escritor-comerciante que ha mercantilizado el arte de escribir. Un día Alvaro se enfadó y, con su explosión, definió claramente sus fines y sus medios:

"Nunca creí que una vida tan puerca como la mía pudiera interesar a esos curiosos con gafas, que se gastan los cuartos en libros para ponerlos en fila encima de un tablón. Pero, según parece, los escribanos de ahora sólo comen caliente cuando escriben novelas con buenas guarrerías dentro. Y a mí, dicho sea sin ánimo de ofender, a guarrerías no me gana nadie. Mi cerebro, que es una máquina registradora disimulada bajo unos pelos rubios, se ha hecho el siguiente cálculo: si metiendo una sola guarrería regular en un tomo se vende una edición, metiendo varias guarrerías gordas en cada capítulo se podrán vender quinientas. En vista de lo cual, ante negocio tan sumamente pingüe, lleno de tinta la barriga de una estilográfica y empiezo mis escrituras."<sup>2</sup>

Y ya había apuntado en "Los humoristas", prólogo a la misma obra:

"Pero el esquiife del humor en el que bogamos, se mantiene a flote. Y su vela, no mayor que un papel de fumar, resiste valerosamente el vendaval de necia seriedad que sopla en contra. Y seguimos remando al compás de canciones absurdas, llevando como mascarón de proa la careta de un payaso."<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Alvaro de la Iglesia, "Pochola, pellejo impuro", en La gallina de los huevos de plomo (Barcelona: Planeta, segunda edición 1955), p. 394.

<sup>3</sup>la Iglesia, "Los humoristas", op. cit., p. 6.

He aquí dos aspectos decisivos: la calidad de su humor y la calidad de su literatura. El primero es el ejemplo más típico de lo que en la primera parte de este trabajo hemos precisado como humoricidad; hace uso de ella en todas sus ramificaciones, y apenas toca de vez en cuando el humorismo propiamente dicho. Me parece que si La Codorniz y los libros de Laiglesia han triunfado en toda España y se venden en cantidad insospechada, hay que atribuirlo al acierto de haber sabido interpretar con también asombrosa fidelidad el curso que el humor iba a tomar en el "hombre-masa" y al acierto de contribuir (sobre todo, de haber contribuido) a su canalización y matización. El derroche de ingenio es fabuloso; la dosis de gracia, también. Incide, repitámoslo, en la humoricidad. ¿Qué es lo que se le critica? Por una parte, la falta de humorismo; por otra, la falta de calidad literaria y el "exceso" de comercialización. Lo primero es evidente, y para subrayarlo nos basta decir que a Laiglesia le sobra lo que no andaba muy abundante en Wenceslao: puro ingenio; y que le falta lo que le sobraba a éste: preocupación literaria y estética, retórica, y ciertas cualidades emotivas como la ternura, el lirismo, la poesía... Es, de este modo, por contraste, Wenceslao el humorista y Alvaro el humoricista. En cuanto a la segunda crítica, recuérdese que si en España se escribe con buen humor y con buena literatura lo más probable es que no se venda mucho la obra. Desgraciadamente esto ha sido una constante histórica. Laiglesia opina, sin embargo, que los escritores tienen también derecho a comer caliente, y en un país en donde la literatura, por tradición, no ha dado de vivir más que a unos pocos privilegiados, él descubre otra vez el

secreto de hacerla remuneradora tocando la misma piedra "mágica" que permitió a Elasco Ibáñez erigirse en el primer escritor español que se hizo millonario con sus obras. Laiglesia se plantea esta cuestión: ¿debo procurar buena literatura y no poder vivir de ella, o debo cargar la mano en la humoricidad y no pretender altas empresas estilísticas para que se vendan mis ediciones? Su elección ha tenido el siguiente resultado: ha producido a un ritmo de más de un libro por año desde su novela Un naufrago en la sopa (1943), publicada cuando el autor contaba 21 años de edad. Pero lo trascendente, para nosotros, es que Laiglesia haya sido capaz de plantearse esta cuestión a sí mismo; es decir, que él pudo haber tomado cualquiera de los dos caminos. Alvaro tiene, pues, capacidad para mayores empresas literarias... si se lo propone. Es muy posible que un día Laiglesia cambie su táctica y su técnica y nos ofrezca una gran novela que sorprenderá a muchos. Sainz de Robles también lo entendió así al decir en su Diccionario... que es un "escritor que corre el peligro de malograrse". Y tiene razón. Pero al autor, de momento, no le inquieta tanto. Continúa con su prosa aparentemente sencilla, pero mostrando evidentes calidades, despreocupándose de la elemental técnica novelística y de toda ambición estilística o estética. Él lo sabe perfectamente, como ya apuntó en su mejor novela, Sólo se mueren los tontos: "...pero, puesto que estoy escribiendo un libro, tengo la obligación de esforzarme en hacer algún pinito literario. De nada."<sup>4</sup>

Su prosa es de gran jugosidad, eminentemente periodística, muy

---

<sup>4</sup>Laiglesia, Sólo se mueren los tontos (Planeta, 1956), p. 191.

rica en vocabulario y asombrosa en imágenes, comparaciones, greguerías... Hace uso del idioma en su sentido racional y lógico, lo cual se le ha criticado también. He aquí algunos ejemplos: "¡Ni una florrecilla!",<sup>5</sup> "...por el pedorroteo de los motores...",<sup>6</sup> "Que un diplomático interprete el himno del país en el cual diplomatiquea..."<sup>7</sup> "Los doce caballos, entorpecidos por las gualdrapas, avanzaban despacio y dando traspatas. (Siendo caballos, no sería correcto escribir traspiés. ¡Cuánto trabajo me espera si ingreso algún día en la Real Academia de la Lengua!)."<sup>8</sup>

Para Laiglesia, "el sentido del humor no consiste en ser gracioso, sino en comprender el chiste que hay en cada momento, en cada 'tic' y en cada 'tac' del reloj. (...) El día que hagas un chiste, o que sonrías ante un chiste de otro, habrás dado un paso importante hacia la dicha."<sup>9</sup> Para esta producción del chiste su ingenio parece inagotable. Cuando relega un poco la comicidad logra resultados del mejor humor, como en el pasaje sobre las cabras en Sólo se mueren los tontos. Se acerca entonces a Gómez de la Serna, de quien es evidentemente un devoto admirador. Unas veces su ingenio tiene pensamientos como éste:

---

<sup>5</sup>Laiglesia, Un naufrago en la sopa (Planeta, 1955), p. 26.

<sup>6</sup>Laiglesia, Todos los ombligos son redondos (Planeta, 1961), p. 29.

<sup>7</sup>Ibid., p. 45.

<sup>8</sup>Laiglesia, Tachado por la censura (Planeta, 1965), p. 191.

<sup>9</sup>Laiglesia, Un naufrago en la sopa, op. cit., p. 113.

--¿Te gusta el flan?  
 --Me pone un poco nervioso. Si se estuviese un momento quieto..."<sup>10</sup>

O trata un humor "lógico": "¡Acababa de descubrir una droga que mataba toda clase de microbios! De asco, seguramente, porque olía a demonios; pero los mataba, que es lo principal."<sup>11</sup> En otros casos frisa la incongruencia de la comicidad y de la humoricidad baja: "Un camarero recorrió todos los vagones tocando una campanilla para advertir a los viajeros que podían comerse las provisiones que tuviesen, porque el tren no llevaba 'coche-restaurant'".<sup>12</sup> Como gran observador que capta la esencia de la realidad, a lo Ramón o a lo Cela, logra aciertos indudables: "El tren corría más que nunca, imprimiendo a las cabezas de los durmientes un movimiento acompasado de campeonato tenístico".<sup>13</sup> Con frecuencia se inclina al ramonismo, a la greguería algo velada:

"Por un recodo de la noche estival entraba en la ciudad un soplo ligero de brisa serrana. Era tan débil el pequeño viento que muchos papeles, tirados por las calles, alateaban sin moverse de su sitio, como pájaros malheridos sin fuerzas para volar."<sup>14</sup>

Pero la influencia de Ramón es a menudo claramente descubierta: "El pañuelo es la bandera blanca que ondeamos para rendirnos ante los ataques del catarro";<sup>15</sup> o bien: "El pobre es una hucha viviente, en

---

<sup>10</sup>Ibid., p. 20.

<sup>11</sup>Laiglesia, Tachado por la censura, op. cit., p. 141.

<sup>12</sup>Laiglesia, Un naufrago en la sora, op. cit., p. 70.

<sup>13</sup>Ibid., p. 70.

<sup>14</sup>Ibid., p. 84.

<sup>15</sup>Laiglesia, Todos los ombligos son redondos, op. cit., p. 139.

la que vamos depositando calderilla para comprarnos un pedazo de cielo".<sup>16</sup> O mezcla la greguería y la envuelve en la frase:

"--Nein, nein! --se enfadó el alemán. Y soltó una palabrota en su lengua, con tantas 'kas' y tantas 'jotas' que sonó a frenazo brusco de camión."<sup>17</sup>

También nos recuerda a Wenceslao, con el que tiene puntos de contacto, como en las ingeniosas comparaciones del capítulo "La guerra de los verbos", de Todos los ombligos son redondos, con la notable diferencia de que Laiglesia dice en tres páginas lo que a Wenceslao le tomaría unas treinta.

+       +       +

El lema clásico de "novelar = inventar" ha andado siempre fluctuando. Es cierto que algunas novelas realistas han sido aclamadas por lo que tenían de fotográficas, de copia de la realidad circundante, y que cautivaron por su realismo más que por las cualidades literarias que exigimos de otras novelas de auténtica ficción fruto de verdadero ingenio creador. Ya hemos visto que el humor se basa fundamentalmente en lo que existe, y también que el humorizar, por falta de límites, tiene vigencia asimismo en la creación de pura fantasía (como El bosque animado, de Wenceslao). Pues, bien: Laiglesia no acaba de estar de acuerdo consigo mismo. Advierte que es enemigo del realismo:

"Detrás del jactancioso 'realismo', se esconde la impotencia mental de un nutrido grupo literario incapaz de crear sus mundos propios. ¿Por qué? Muy sencillo:

---

<sup>16</sup>"Autocita" de Laiglesia con la que inicia Los que se fueron a la Porra (Planeta, segunda edición 1957).

<sup>17</sup>Laiglesia, Sólo se mueren los tontos, op. cit., p. 215.



porque cuando no brota en las cumbres cerebrales el manantial de la ficción, hay que bajar a la calle para beber en las fuentes públicas de la vulgaridad cotidiana. (...) Yo atribuyo la aparición de este estilo novelístico pedestre, hecho a base de inflar con más o menos retórica unos cuantos periódicos atrasados..."<sup>18</sup>

Y, sin embargo, en el prólogo a Tachado por la censura anuncia:

"Trataré, por lo tanto, de recoger en esta novela algunas de las muchísimas insensateces que han ocurrido en estos años demenciales. Pero deformaré los hechos un poco --muy poco--, para que el lector pueda romper a reír y exclamar:  
--¡Qué exageración!"<sup>19</sup>

Así, la Iglesia --el mejor escritor-humorista de la literatura española actual--, con exageración o sin ella no puede escapar a este imán del realismo, y sus mayores aciertos radican precisamente al atacar costumbres y tópicos, con la ayuda de la ironía y de la sátira; cuando trata y rompe la rigidez (teoría bergsoniana) de lo aceptado como "dogma" social:

"Mi opinión personal es que un funeral, con sus cantos gregorianos y su barullo de órganos metiendo ruido, no es precisamente el método más adecuado para lograr que un alma descanse. Más bien da la sensación de que, con tanto alboroto, lo único que se consigue es desvelar al alma hasta privarla del sueño eterno";<sup>20</sup>

cuando ataca normas y frases estereotipadas:

"--A dos cuñadas más se les incendió un infiernillo de gasolina, y no quedó de ellas ni los rabos.  
--Pero ¿es que sus cuñadas tenían rabo? (...)  
--Pues mi tío de América --insistió doña Mínguez-- no se muere ni a tiros.

---

<sup>18</sup>"Advertencia del autor", prólogo a Todos los ombligos son redondos, op. cit., pp. 6-7.

<sup>19</sup>"Prólogo importantísimo" a Tachado por la censura, op. cit., p. 18.

<sup>20</sup>Op. cit., p. 147.

--No exagere, señora --dijo otra--. A tiros sí se moriría";<sup>21</sup>

y al ridiculizar expresiones: "A juzgar por los cientos de personas que juraban 'haberle visto nacer', siempre tuvo la impresión de que su nacimiento se verificó en el escenario del Teatro de la Opera".<sup>22</sup>

Varios de los libros de Alvaro de Laiglesia recogen su obra periodística o son colecciones de novelitas cortas, de cuentos. En ellos la síntesis de fondo y de forma (esa capacidad de síntesis de la que Cela se ha erigido en gran maestro) mejoran enormemente la obra y permiten que sobresalgan calidades mucho más importantes que en sus novelas: lo mismo le sucedía a Wenceslao. Los títulos, en general, siempre son chocantes: Se prohíbe llorar; Dios le ampare, imbécil; Te quiero, bestia; Yo soy Fulana de Tal; Mundo, demonio y pescado; etc.

De los libros de artículos sobresale la gallina de los huevos de plomo (1951). De los de historias cortas y cuentos, Se prohíbe llorar (1953), Dios le ampare, imbécil (1955) y Una pierna de repuesto (1960) son tal vez los que muestran calidades más interesantes dentro de la estética adoptada por Laiglesia.

Ha tenido aciertos en teatro, al que inyectó un nuevo tipo de humor, desde aquella comedia El caso de la mujer asesinadita, escrita en colaboración con Miguel Mihura; en el volumen Más allá de tus narices recoge además otras tres obras teatrales: Amor sin pasaporte, El escándalo del alma desnuda y El drama de la familia invisible.

---

<sup>21</sup>Laiglesia, Sólo se mueren los tontos, op. cit., pp. 148-149.

<sup>22</sup>Laiglesia, Un naufrago en la sopa, op. cit., p. 11.

+ + +

De sus novelas, comencemos por Un naufragio en la sopa (1943), que apareció con una solapa en la que se afirmaba que Alvaro había escrito este libro bajo el "maestrazgo de Ramón Gómez de la Serna". Con la excepción de las metáforas y de las greguerías que el propio autor condimenta, no existe el menor paralelismo entre ambos. Estilística y literariamente no hay nada más diametralmente opuesto. Partiendo de lo ramoniano, la imagen comparativa, el contraste, ya había sido captado con sensibilidad artística por Wenceslao y expresado con calidad de alta prosa moderna por Cela; Laiglesia se distingue, en cambio, por una consciente falta de pretensiones artísticas y estéticas tanto en forma como en fondo. Es la de Laiglesia una humoricidad que, como tal, nada en lo superficial del hombre y de la vida. Excelente comentarista del devenir diario, captando lo más sorprendente --el ángulo más original, por defecto o por exceso-- de las costumbres, caricaturiza humoricísticamente sin profundidades conceptuales ni ambiciones o preocupaciones metafísicas que pudieran auparlo hacia el humorismo transcendente. Nos embarga la sensación de que Laiglesia estuviera como escribiendo los capítulos de sus novelas entre artículo y artículo para La Codorniz, sin cambiar de "asiento", de actitud vital y estética, con el mismo indudable ingenio, con la misma humoricidad, con el mismo "corre-corre" que sentimos cuando en la platina aguardan nuestras cuartillas. Su crítica, a veces desencantada, tiene impactos felices, sin embargo, como cuando ataca a los médicos (a lo Molière), cuando comenta la forma de expresar el pésame las mujeres a un viudo, etc. Pero Un naufragio en la sopa es principalmente un ataque escéptico-burlón del matrimo-

nio ("casarse es morir del todo", repite el autor), que para él no tiene los incentivos tradicionalmente aceptados. Hay, por último, un elemento muy importante: si existía la menor duda en literatura acerca de las diferencias entre humoricidad y humorismo, entre la sublimación de aquélla y los primeros peldaños de éste, Un naufrago en la sopa viene a disiparla y a reafirmar cada cosa en su sitio, con lo que corrobora, de paso, la teoría del humor que hemos expuesto en la primera parte de nuestro trabajo.

Sólo se mueren los tontos (1955) es la mejor novela de Alvaro. No es precisamente una novela en el sentido tradicional, sino una novela formada por relatos picarescos, esta vez narrados por una muchacha. El ingenio humoricista alcanza soberbios aciertos que se funden con los conatos del humorismo; puramente humorística es su discusión sobre las actividades nocturnas, por ejemplo, en el "Pedazo XIX". Observamos una ostensible influencia ramoniana y celiana, e igualmente es notable el desencanto o hastío del autor cuando toma el camino de la burla disfrazada de humor, invirtiendo así lo que suele ser norma en otros escritores. A veces repite los mismos "chistes", como lo de "era un hombre achatado por los polos y ensanchado por el ecuador, con lo cual quiero dar a entender que era bajito y grueso",<sup>23</sup> y se dirige con frecuencia --como en todas sus obras-- al lector para conservar sin duda su atención, bien directa o indirectamente:

"Pasé los primeros meses de mi vida alternando las ubres del señor Plutarco con el pecho de mi madre.

---

<sup>23</sup>Iaiglesia, Sólo se mueren los tontos, op. cit., p. 30.

Aclararé, para no ofender al señor Plutarco, que al hablar de sus ubres me refiero a las del ganado que poseía y no, como algún chistoso puede malentender, a las suyas propias."<sup>24</sup>

Todos los ombligos son redondos (1956) comienza con gran tono e incluso el autor la define como "trascendental autopsia del hombre contemporáneo",<sup>25</sup> pues el protagonista había descubierto poco menos que una nueva "filosofía": "Dios ha puesto un ombligo a los seres humanos para recordarles que pertenecen a una misma familia. Aunque varíen sus características raciales y cubran sus esqueletos con pieles de distintos colores, todos sus ombligos son redondos."<sup>26</sup> Pero, desgraciadamente, degenera en un argumento aburrido, falto de vitalidad, que sin duda hubiera resultado mejor si la hubiera reducido a una novelita corta. El derroche de ingenio concluye en un gracioso final que es lo mejor de la obra: cuando los recién casados están en la habitación, y al desnudarse ella, él descubre con impresionante sorpresa las muchas cosas cosas postizas que tenía su flamante esposa --nariz, orejas, etc.-- y sin cuyos atributos artificiales resulta ser una mujer de extraordinaria belleza.

Los que se fueron a La Porra (1957) es otro relato picaresco, otra versión moderna del concepto de Lazarillo... pero con una visión codornicesca. Este "Lazarillo" que no guía a nadie es un gitanillo robado por unos aristócratas para "compensar" el niño que los gitanos les habían robado a ellos. El pequeño, con la gitanería palpi-

---

<sup>24</sup>Ibid., p. 20.

<sup>25</sup>Laiglesia, Todos los ombligos son redondos, op. cit., p. 13.

<sup>26</sup>Ibid., p. 26.

tando ya en su ser, se escapa y después de varios traspiés termina por irse a esa imaginaria "Porra" a donde se suele mandar a la gente que molesta. En la Porra es aleccionado en el arte del robo; luego quiere hacerse hombre decente y trabaja de modistillo; es enamorado por una estudiante de Filosofía y Letras; hace de maniquí... y mil peripecias más. Es otra crítica feroz de las hipocresías vistas a través de un prisma de grata humoricidad, y sostiene, como en la novela antes comentada, un final 'filosófico' o didáctico, en este último caso que no se debe pretender reformar todo, revolucionar todo. Concluye por resignarse de este modo: "La Porra es el único sanatorio del mundo donde el hombre se desintoxica de ambición. Cuando una persona es mandada aquí, queda al margen de todas las ambiciones que constituyen el estímulo de la vida civilizada. (...) No digo que hayamos alcanzado la utópica perfección de amar a nuestro prójimo como a nosotros mismos, pero al menos no le odiamos y compartimos con él nuestro infortunio."<sup>27</sup> No se trata de una buena novela, y tanto el humor como la burla aparecen desprovistos de la más leve vestidura literaria. El interés del relato se mantiene por los golpes de ingenio --como el de los modistillos, el de la estudiante, etc.-- que pone en juego el autor.

También Laiglesia se mete en política, o mete la política en su obra. En Tachado por la censura (1962) ironiza tácticas diplomáticas y esgrime con habilidad la burla y la sátira a lo largo de un relato que no acaba de cautivar y de retener el interés. Sin embargo, lite-

---

<sup>27</sup>Laiglesia, Los que se fueron a la Porra, op. cit., p. 342.

rariamente, es su obra más cuidada. Parece como si estuviese ensayando una prosa de mayor altura. La contextura del libro es más sólida y profunda, ahonda en asuntos de mayor envergadura, y manifiesta ambiciones de "pinitos literarios", como él los llamó, envolviendo el ingenio en literatura. De toda la obra se desprende escepticismo y pesimismo. Particularmente del final. Ya se nos anunció al principio:

"Miles de casos y cosas podría citar que al hacerme sufrir decepciones me hicieron bastante escéptico. Pero todas esas tristecillas quedan eclipsadas a la luz de una alegría que me inunda de un modo constante, y que a duras penas logro contener para no ponerme a gritar de júbilo como un insensato. (...) Esta alegría, lector, que usted seguramente sentirá también, es la más sencilla y elemental de todas: la pura alegría de estar vivo."<sup>28</sup>

Esta parece ser su conformidad, su conformismo vital. Laiglesia ya expresó repetidamente y con anterioridad un sentimiento pesimista, evidente incentivo de su actitud burlona; como cuando dice que los hombres no son más que unos piojos y que "hoy el piojo grande se come al chico, y lo digiere estupendamente sin tomar ni una cucharadita de bicarbonato contra la acidez del remordimiento. Los listos trepan hasta la cumbre por escaleras formadas con cadáveres de tontos."<sup>29</sup>

Para mayor claridad aún, Laiglesia inicia Una pierna de repuesto (1960) con una cita propia: "La vida es un fatigoso viaje a pie que hacemos entre la cuna y la tumba, cargados con nuestro propio cadáver",<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>"Prólogo importantísimo", Tachado por la censura, op. cit., p. 9.

<sup>29</sup>Laiglesia, Sólo se mueren los tontos, op. cit., p. 87.

<sup>30</sup>Laiglesia, Una pierna de repuesto (Planeta, 1960).

pero añade luego que este cadáver hay que llevarlo con alegría.

¿Y cómo? Primero, saboreando la vida lentamente: "Porque la vida, si me permiten ustedes que filosofe una pizca, es un pirulí que conviene chupar con lentitud para que nos dure el goce de su sabor. Si en vez de chuparlo lo masticamos vorazmente, comprobaremos en plena juventud que sólo nos queda en la mano el insípido palitroque."<sup>31</sup>

Y, después, quizá pretendiendo desentrañar su propio secreto, dice: "El hombre (...) hurga en el intríngulis de todo, hasta descubrir el feo mecanismo que hace funcionar las cosas bellas..."<sup>32</sup>

Laiglesia dice que recurre al humor como para olvidarse momentáneamente de ese escepticismo, cuyo origen pudiera ser el mismo que, como hemos visto ya, embarga a casi todos los grandes humoristas. No obstante, en Laiglesia, la exteriorización es más superficial, más humoricística:

"Quizás estemos locos, porque pretendemos secar con la esponjita de nuestro humor un diluvio de lágrimas.

Quizás estemos locos, porque en el reparto del pollo social nos conformamos con la pata, y no miramos con envidia al que se sirvió pechuga.

Quizás estemos locos, porque no nos reímos cuando una anciana se cae en la calle patas arriba, y nos morimos de risa, en cambio, oyendo peroratas engoladas."<sup>33</sup>

De este modo --sugiere el autor-- tendremos el medio para lograr la auténtica felicidad, que consiste en "disfrutar de lo que la vida

---

<sup>31</sup>Laiglesia, Sólo se mueren los tontos, op. cit., p. 245.

<sup>32</sup>"Prólogo importantísimo", op. cit., p. 7.

<sup>33</sup>"Los humoristas", op. cit., p. 7.



quiera darnos buenamente, sin urdir estratagemas para forzarla a que nos dé algo más".<sup>34</sup>

+ + +

Por último, puntualicemos ciertas específicas tendencias o valores de la obra de Laiglesia. 1) Si ha calado hondo su producción novelística en la preferencia popular es porque aquélla tiene unos valores incuestionables que el público gusta, acepta y alienta con su acogida. 2) Su estilo es repetidamente picaresco, el que Laiglesia considera su mejor "vehículo" para transmitir sus ideas. 3) Tiene el autor una peculiar inquietud por tratar y "desentrañar" lo que de humor encierran --a la luz de nuestro momento histórico-- tópicos, frases hechas, "dogmas" sociales, muchos de ellos abusivamente usados de generación en generación; es un interés casi de filólogo expresado con un prisma de humor. 4) Su novela propende a la crítica social, que aparece envuelta en relatos de humor siguiendo patrones ya establecidos principalmente por Wenceslao Fernández Flórez (Relato inmoral, por ejemplo). 5) Afortunadamente, después de aquellas obras más o menos "chistosas" que lanzó como en avalancha, Laiglesia tiende a una procurar una mejor calidad estructural y artística.

---

<sup>34</sup>Laiglesia, Los que se fueron a La Porra, op. cit., p. 343.

## 6. APÉNDICE

Además de la comparación estilística y estética que de los cuatro autores hemos trazado --haciendo un círculo, desde el humorismo puro de Ramón a la pura humoricidad de la iglesia--, es interesante considerar brevemente otras coincidencias y diferencias. Por ejemplo, que a través de su pesimismo y de su melancolía revelan una también común "angustia o nostalgia de futuro", lo que reafirma que el humor no vive en el pasado o del pasado sino que se basa en un concepto intrahistórico. Y el modo en que cada uno de los cuatro trata sus personajes. Los de Ramón tienen complicaciones psicológicas o filosóficas y siempre bailan al ritmo humorístico que toca el autor, que es el único que habla a través de ellos; sus personajes-cosas son exprimidos humorísticamente y creados sólo al ser humanizados por él. Wenceslao no complica la vida tanto a sus criaturas, más burguesas, menos novelescas, y sus personajes-cosas son creados para poetizarlos o para ofrecer un paralelismo para la burla; obsérvese el desarrollo del personaje M. Dosart (el secreto de Barba Azul), quien se sitúa humorísticamente enfrente de todo: al principio, con ilusión ante un mundo "ideal" que aparentemente no lo es, y luego perdiendo la ilusión frente a un mundo que parece serlo; o el de Las siete columnas, incólume ante los acontecimientos. En cuanto a Camilo, sus personajes, más de carne y hueso, suelen gozar de autono-

mía; puede "verse" al autor en las metáforas ramonianas y en el trallazo humorístico barojiano, pero sus criaturas siempre aceptan resignadas su respectivo sino (como los de Wenceslao), hablan por su cuenta y Camilo los exprime como un limón. Los de Laiglesia carecen, en general, de toda inquietud sensible y tratan o aspiran a vivir la vida con una sonrisa o con una carcajada, con una metáfora o con un chiste: les da lo mismo.

Aunque haya quien todavía comparta el erróneo criterio de que el humorista no es humanista, es notable que lo que les importa es precisamente el hombre y su esencia, con la ya indicada excepción del humoricista Laiglesia, más preocupado por el aspecto práctico y realista del vivir cotidiano y burgués de sus personajes. Aquella preocupación humanística puede manifestarse por presencia (en el personaje) o por ausencia "física" (cosa humanizada).

## CONCLUSIONES

Una detenida revisión de lo expuesto en la tesis nos permitirá aislar las siguientes conclusiones fundamentales:

1. La palabra humor es de origen culto, procede de la doctrina médica de los cuatro humores del cuerpo humano esbozada en la antigua Grecia por Aristóteles y proclamada luego por Galeno. Este vocablo fue incorporado después a la literatura para identificar un concepto totalmente distinto.

2. El concepto del humor ha cambiado y evolucionado con el curso histórico desde su original acepción médica hasta alcanzar la máxima expresión estético-literaria en nuestra época, habiendo pasado por implicaciones de lo ridículo, lo cómico, lo anormal, los altibajos temperamentales, la visión irónica o satírica de la vida o del mundo, y la comprensión del vicio con más o menos disculpa o ternura. En general, en cada época ha venido a ser como la síntesis estético-problemática de su tiempo, si bien hay algunos autores excepcionalmente dotados para el humor que han acertado a concentrar en una o en varias obras de puro humorismo toda la esencia vital de la humanidad (como Cervantes y Shakespeare).

3. Como consecuencia de tal evolución, al analizar el nuevo concepto, el que responde al latido de nuestros días, carecemos de vocablos suficientes y apropiados para identificar las distintas

características o derivados del humor, necesidad insospechada hasta ahora por no habernos apercibido de estas nuevas dimensiones del humor. Así, al definir humor como elemento independiente de la comedia, de la ironía, de la bufonería y demás similaridades, daremos a humorismo la acepción de sublimación, poetización, intelectualización del humor, mientras que carecemos luego de palabra para expresar lo opuesto, lo generalmente conocido por "humor bajo" o "humor pequeño", y por eso proponemos humoricidad: calidad de humor en su aspecto vulgar o no artístico, humor chistoso, jocoso, desprovisto de las inquietudes estéticas o filosóficas que mueven hacia el humorismo. Semánticamente, humoricidad tendrá paralelos con comicidad, calidad de cómico, con unicidad, calidad de único, pero con la diferencia de que en estos dos últimos no es de tal precisión el aislamiento de derivados como sucede con el humor. Como resultado también de aquella evolución, necesitamos un derivado de humoricidad: humoricista, el que la practica, en oposición a humorista, aplicable al que sigue el humorismo; e igualmente un verbo para expresar la acción de pensar o escribir con humor: humorizar, equivalente a lo conocido en inglés por "to humorize".

4. El humor no puede ser definido. Aclaremos; no podemos aplicarle, para hablar de su esencia, una simple frase, como es factible para definir a una persona o un objeto. Cualquier definición, por aquilatada que sea, resultará imprecisa, incompleta. Es un concepto que hay que comprenderlo en todas sus dimensiones expansivas y peculiaridades que lo integran, y resulta tan complejo que únicamente puede alcanzarse por el método de aislamiento de elementos, actitudes

e intenciones que lo perfilan y de los de él derivados: humorismo, humoricidad, comicidad y demás ramas. Sin embargo, siendo necesario resumir en pocas palabras lo más característico de la teoría que hemos expuesto en la tesis, diríamos que el humor es la consciencia, sobrellevada filosóficamente y expresada con sutil gracia, de las limitaciones e imperfecciones humanas; y el humorista es el que se apercibe de ello y quiere y es capaz de decirlo ingeniosa y artísticamente; unas veces el humorista sugiere soluciones (es el humorista-moralista), y otras se limita a desvelar resonancias por puro deleite estético (humorista-artista), o bien sustituye su arte por la incongruencia, el chiste o la perogrullada (humoricista).

5. El humorista auténtico, puro, es el que tiene inquietudes filosóficas o estéticas, entiende el tiempo según el concepto unamuniano de "intrahistoria" y opera mentalmente sobre un eje en el que confluyen el perspectivismo, el relativismo y el escepticismo.

6. El humor no limita, como se ha pensado, con la tragedia o con la comedia, ni tiene otras limitaciones tradicionalmente aceptadas, como la muerte o la mujer, sino que, por el contrario, estos elementos serían los que estarían limitados en sí mismos para operar en un plano humorístico, con la excepción de la comedia, un derivado o receptor del humor partiendo de la dimensión de la humoricidad. El humor, según nuestra teoría, no cuenta con más límites que los de su propia degeneración conceptual o intencional: la excentricidad o la locura, en sentido ascendente, y el sarcasmo y el amarguismo, en el descendente.

7. De entre los novelistas-humoristas de la literatura española

contemporánea destacamos y analizamos a cuatro por sus excepcionales calidades y originales contribuciones:

a) Ramón Gómez de la Serna, el primer gran humorista de este período, creador de la novela y el teatro radicalmente humorísticos. Su humor es, como su literatura, vanguardista, ultraísta, encarándose al futuro con tanta valentía como desenfado.

b) Wenceslao Fernández Flórez, originador de otro tipo de novela humorística, con menos intelectualización y poetización a veces, con mayor dosis de ironía, sátira y preocupación social, apoyándose más en el pasado, con una postura más conservadora, y por lo tanto moviéndose en un plano de realidad palpitante. Tanto Wenceslao como Ramón son los maestros de los humoristas que les han seguido, y su influencia perdura en nuestros días con inusitada frescura y originalidad.

c) Camilo José Cela, cuya actitud y estilo literarios son pura y auténticamente humorísticos. No se había estudiado a Cela, que sepamos, en su calidad de humorista, y creo que es ésta precisamente su característica primordial, la que mueve y define su actitud o posición ante la vida y ante la literatura. Maestro en la síntesis, su humor es ecléctico, como toda su obra; toma del pasado y del presente lo que le parece transcendente y acierta a producir innovaciones que han afectado radicalmente el desarrollo de la literatura española contemporánea.

d) Alvaro de Laiglesia, el primero y mejor humoricista del momento. Con genio e ingenio sorprendentes, gran facilidad simplificadora y riqueza de imágenes y temas, no ha querido tener espera para alcanzar fama y el resultante beneficio económico. Su capacidad productora es inagotable, con detrimento de las calidades artístico-literarias. Moviendo su pluma a extraordinaria velocidad, con ágil estilo periodístico, es el creador de un tipo de humor conocido por "codornicesco" (por lo menos, el máximo propulsor), con abundancia del chiste, la paradoja y la perogrullada, la burla y la sátira, que ha transformado el concepto del humor en España en los últimos años y que define certeramente nuestra teoría de la humoricidad.



## BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

### GENERAL

- Anónimo. "American humor: hardly a laughing matter", TIME (4 marzo 1966), pp. 46-47.
- \_\_\_\_\_. "What is Life? When is Death?", TIME (27 mayo 1966), p. 78.
- Alonso, Martín. Ciencia del lenguaje y arte del estilo. Tercera edición. Madrid: Aguilar, 1953. Pp. XXX + 1327.
- \_\_\_\_\_. Enciclopedia del idioma. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1958.
- Barcia, Roque. Primer diccionario general etimológico de la lengua española. Vol. II. Barcelona: Francisco Seix, 1879.
- Baroja, Pío. "La caverna del humorismo" (1919), Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. Vol. V, 392-487.
- \_\_\_\_\_. La leyenda de Jaun de Alzate. Cuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. Pp. 147.
- Benavente, Jacinto. "Los intereses creados", Obras completas. Madrid: Aguilar. Vol. V (1940), 153-213.
- Bernstein, Leonard. Humor in music. Phonodisc Columbia ML 5625, 1961.
- Besant, Walter. French humorists, from the twelfth to the nineteenth century. Boston: Roberts Brothers, 1877. Pp. VI + 455.
- Bergler, Edmund. Laughter and the sense of humor. New York: Intercontinental Book Co., 1950. Pp. XII + 297.
- Bergson, Henri. La risa (1899). Traducción castellana revisada por Amalia Haydée Raggio. Cuarta edición. Buenos Aires: Losada, 1962. Pp. 151.
- Bleiberg, Germán y Marías, Julián. Diccionario de la literatura española. Tercera edición. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Pp. XIV + 1036.

- Botín Polanco, Antonio. Manifiesto del humorismo. Madrid: Revista de Occidente, 1951. Pp. 91.
- Bousoño, Carlos. "La poesía y la comicidad", Teoría de la expresión poética. Tercera edición. Madrid: Gredos, 1962. Pp. 283-298.
- Calderón de la Barca, Pedro. "La vida es sueño", Diez comedias del Siglo de Oro. Edición de Hymen Alpern y José Martel. New York: Harper and Row, 1939. Pp. 609-699.
- Cansinos-Assens, Rafael. Poetas y prosistas del novecientos. Madrid: Editorial América, 1919. Pp. 314.
- Carlyle, Thomas. "Richter", Critical and miscellaneous essays. London: Chapman and Hall. Vol. II (1899), 96-159.
- Casal, Jesús. El chiste: técnica y análisis. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1950. Pp. 252.
- Cattell, Raymond B. y Luborsky, Lester E. "Personality factor in response to humor", The Journal of Abnormal and Social Psychology, XLII, 4 (octubre 1947), pp. 402-421.
- Cazamian, Louis. The development of English humour. New York: The MacMillan Co., 1930. Pp. V + 160.
- Cela T., J. Sobre "Humorismo y sociedad", conferencia del Dr. Rof Carballo en el Ateneo de Madrid. La Estafeta Literaria, Madrid, 295 (4 julio 1964).
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Obras completas. Edición de Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1960. Pp. 1811.
- Colvin, Stephen S. "The educational value of humor", Pedagogical Seminary, XIV, 4 (diciembre 1907).
- Congreve, William. "Concerning humour in comedy", Comedies by William Congreve. Edición de Bonamy Dobrée. London: Oxford University Press (sin fecha).
- Corominas, Joan. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Vol. II. Berna: Editorial Francke, 1954.
- Croce, Benedetto. "L'Umorismo", The Journal of Comparative Literature. New York. Vol. I (1903), 220-228.
- Deutsch, Helene. "Don Quixote and Don Quixotism", The Psychoanalytic Quarterly, VI (1937), 215-222.
- Eastman, Max. Enjoyment of laughter. New York: Simon and Schuster, 1948. Pp. XVIII + 367.

- \_\_\_\_\_. The sense of humor. New York: Charles Scribner's Son, 1921. Pp. XII + 257.
- Eysenck, H.J. "The appreciation of humour: an experimental and theoretical study", The British Journal of Psychology, XXXII, 4 (abril 1942), 295-309.
- Feldmann, Sandor. "A supplement to Freud's theory of wit", The Psychoanalytic Review, XXVIII (1941), 201-217.
- Fernández de la Mora, Gonzalo. "Valle Inclán y la dificultad de la tragedia", ABC, Madrid (30 diciembre 1965), pp. 59-61.
- Fernández de la Vega, Celestino. O segredo do humor. Vigo: Galaxia, 1963. Pp. 218.
- Foix, Juan Carlos. Humorismo y Dios. Buenos Aires: Emecé, 1963. Pp. 182.
- Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente". Traducción castellana de Luis López-Ballesteros y de Torres. Obras completas. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1952. Vol. III, pp. 287.
- Fromm, Erich. The art of loving. Octava edición. New York: Bantam Books, 1963. Pp. VIII + 188.
- Fry, William F., Jr. Sweet madness. A study of humor. Palo Alto, Cal.: Pacific Books, 1963. Pp. IX + 178.
- García Mercadal, José. Antología de humoristas españoles del siglo I al XX. Madrid: Aguilar, 1957. Pp. 1773.
- Gijón Zapata, Esmeralda. El humor en Tirso de Molina. Madrid, 1959. Pp. 235.
- Goyanes Capdevila, José. Del sentimiento cómico en la vida y en el arte. Madrid: Aguilar, 1932. Pp. 364.
- Gramberg, Eduard J. Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, "Clarín". Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1958. Pp. 265.
- Grant, Mary A. "The ancient rhetorical theories of the laughable", Studies in Language and Literature. Madison: University of Wisconsin, XXI (1924), pp. 166.
- Greig, J.Y.T. The psychology of laughter and comedy. London: George Allen and Unwin, 1923. Pp. 304.
- Grotjahn, Martin. "Laughter in dreams", The Psychoanalytic Quarterly, XIV (1945), 221-227.

- \_\_\_\_\_. La máscara burlona. Traducción castellana de Joaquín Merino. Madrid: Morata, 1961. Pp. 214.
- Gutiérrez Abascal, Ricardo ("Juan de la Encina"). "El humor de Goya", en El mundo histórico y poético de Goya. México, 1939. (Capítulo recogido por Angel del Río y M.J. Benardete en El concepto contemporáneo de España. Buenos Aires: Losada, 1946. Pp. 570-586.
- Harms, Ernest. "The development of humor", The Journal of Abnormal and Social Psychology, XXXVIII, 3 (julio 1943), 351-369.
- Höfding, Harald. Humor als Lebensgefühl (Der grosse Humor). Leipzig: O.R. Reisland, 1930. Pp. VII + 205.
- Huff, Theodore. Charlie Chaplin. New York: Henry Schuman, 1951. Pp. 354.
- Jonson, Ben. "Euery man in his hvmovr" (1598) y "Euery man ovt of his hvmovr" (1599), en Materialen zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Edición de W. Bang. Vol. I. Louvain: A. Lystpruyt, 1905. Pp. 276.
- Johnson, Edgar. "The nature and value of satire", introducción a A treasury of satire. New York: Simon and Schuster, 1945. Pp. XXIV + 770.
- Jünger, Friedrich Georg. Über das Komische. Zurich: Im Verlag der Arche, 1948. Pp. 88.
- Kierkegaard, Sören. El concepto de la angustia. Sexta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. Pp. 159.
- Kline, L.W. "The psychology of humor", The American Journal of Psychology, XVIII (1907), 421-441.
- Leacock, Stephen. Humor and humanity. An introduction to the study of humor. New York: Henry Holt and Co., 1938. Pp. 232.
- Levine, Jacob y Redlich, Fredrick C. "Failure to understand humor", The Psychoanalytic Quarterly, XXIV, 4 (1955), 560-572.
- Mañach, Jorge. Indagación del choteo. Segunda edición. La Habana: La Verónica, 1940. Pp. 82.
- Marías, Julián. Historia de la filosofía. 14ª edición. Madrid: Revista de Occidente, 1961. Pp. XXXIV + 463.
- Morris, Corbyn. "An essay towards fixing the true standards of wit, humour, raillery, satire, and ridicule" (1744), reproducido con introducción de James L. Clifford en The Augustan Reprint Society. Oxford, England, Series One, X, 4 (1947), pp. 7 + XXXII + 57.

- Onís, Federico de. "El humorismo de Galdós", Revista Hispánica Moderna, año IX, 4 (octubre 1943), 293-294.
- \_\_\_\_\_. "El humorismo de Julio Camba", Hispania (California), X (1927), 167-175.
- Pardo Bazán, Emilia. "Polémicas y estudios literarios", Obras completas. Madrid: R. Velasco. Vol. VI (sin fecha).
- Pemán, José María. De Madrid a Oviedo pasando por las Azores. Segunda edición. Madrid: Rialp, 1964.
- Pérez Minik, Domingo. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Madrid: Guadarrama, 1957. Pp. 348.
- Pérez-Rioja, José Antonio. El humorismo. Barcelona: Col. Surco, 1942. Pp. 168.
- Pirandello, Luigi. "L'Umorismo", Saggi, poesie e scritti vari. Edición de Manlio Lo Vecchio-Musti. Verona: Arnoldo Mondadori, 1939. Pp. 17-160.
- Plá, José. Humor honesto y vago. Segunda edición. Barcelona: Destino, 1956. Pp. 233.
- Potter, Stephen. Sense of humour. New York: Henry Holt and Co., 1954. Pp. XII + 271.
- Rank, Otto. Art and artist. Traducción de Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1937. Pp. XLIX + 431 + XII.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. 18a edición. Madrid, 1956.
- Richter, Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Stuttgart: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1813. Pp. 737-1035.
- Río, Angel del. Historia de la literatura española. 2 vols. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- Romera Navarro, M. Historia de la literatura española. Segunda edición. Boston: D.C. Heath, 1949. Pp. XVIII + 704.
- Romeu, R. "Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne", Bulletin Hispanique. Primera parte: XLVIII, 2 (1946), 97-146; segunda: XLVIII, 4 (1946), 340-364; tercera: XLIX, 1 (1947), 47-83.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario de la literatura. Tercera edición. Madrid: Aguilar, 1965 (vol. I) y 1964 (vol. II).

- \_\_\_\_\_. La novela española en el siglo XX. Madrid: Pegaso, 1957. Pp. 302.
- Sanborn, Kate. The wit of women. New York: Funk and Wagnalls, 1886. Pp. 215.
- Sánchez, Alberto. "Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora", Revista de Filología Española, XLIV, 1-2 (enero-junio 1961), pp. 95-138.
- Santayana, George. The sense of beauty. New York: Charles Scribner's Sons, 1936. Pp. XI + 210.
- Smith, Adam. The theory of moral sentiments (1755). Décime edición. 2 vols. London: Cadell and Davies, 1804.
- Temple, William (Sir). "Of Poetry" (1690), Five miscellaneous essays. Edición de Samuel Holt Monk. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1963. Pp. XLII + 203.
- Tetel, Marcel. Etude sur le comique de Rabelais. Firenze: Biblioteca dell' Archivum Romanicum, Serie I, LXIX (1964).
- Thompson, Emma. Wit and wisdom of Don Quixote. New York: D. Appleton and Co., 1867. Pp. 161.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Guadarrama, 1961.
- Torres Naharro, Bartolomé de. "Comedia Tinellaria", Proballadia and other works. Edición de Joseph E. Gillet. 3 vols (1943-1951). Bryn Mawr (Pennsylvania): 1946 (II, 187-267).
- Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Séptima edición. 3 vols. Barcelona: Gustavo Gili, 1963 (vol. III).
- Vasey, George. The philosophy of laughter and smiling. London: J. Burns, 1877. Pp. XIX + 194.
- Victoria, Marcos. Ensayo preliminar sobre lo cómico. Buenos Aires: Losada, 1958. Pp. 163.
- Wartburg, Walther von. Französisches Etymologisches Wörterbuch. 16 vols. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1952 (vol. 4).
- Whipple, Edwin P. "Wit and humor", Literature and Life. Segunda edición. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1850. Pp. 84-121.
- Wilde, Oscar. "A woman of no importance", Complete works, vol. VII. Boston: The Wyman-Fogg, 1909.
- Zuver, Dudley. Salvation by laughter. A study of religion and the sense of humor. New York: Harper, 1933. Pp. 270.

## RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

- Cardona, Rodolfo. Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works. New York: Eliseo Torres, 1957. Pp. XV + 188.
- Castillo-Puche, J.L. "Ramón y ramonismo. A la eternidad con monóculo", Blanco y Negro, Madrid (19 enero 1963).
- Chabás, Juan. "Ramón Gómez de la Serna", Literatura española contemporánea. La Habana: Cultural, 1952. (Cp. XXII, 381-394).
- Gómez de la Serna, Gaspar. Ramón (obra y vida). Madrid: Taurus, 1963. Pp. 305.
- Gómez de la Serna, Ramón. Antología. Cincuenta años de literatura. Selección y prólogo de Guillermo de Torre. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1955. Pp. 492.
- \_\_\_\_\_. Automoribundia (1888-1948). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948. Pp. 832.
- \_\_\_\_\_. Disparates. Madrid: Espasa-Calpe (Col. "Los Humoristas"), 1921. Pp. 182.
- \_\_\_\_\_. El doctor Inverosímil. Buenos Aires: Losada, 1941. Pp. 220.
- \_\_\_\_\_. Greguerías 1940. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940. Pp. 172.
- \_\_\_\_\_. Obras completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1956, 1957.
- \_\_\_\_\_. Piso bajo. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Pp. 147.
- González-Ruano, César. "Falsa conversación con Ramón", Las palabras quedan. Madrid: Aguado, 1957. Pp. 365-369.
- \_\_\_\_\_. "Próximo viaje de Ramón", Blanco y Negro, Madrid (19 enero 1963).
- Nora, Eugenio García González de. "Ramón Gómez de la Serna", La novela española contemporánea. 3 vols. Madrid: Gredos, 1962 (vol. II).
- Papini, Giovanni. "Ramón y los minerales", Gog. Traducción castellana de Mario Verdaguer. Barcelona: José Janés, 1959. Pp. 243-246.
- Plá, José. Grandes tipos. Traducción castellana de F. Gutiérrez. Barcelona: Aedos, 1959. Pp. 27-39.

Ras, Matilde. "Dos patéticos grafismos de Ramón Gómez de la Serna", Blanco y Negro, Madrid (26 enero 1963).

Río, Angel del, y Benardete, M.J. "Ramón Gómez de la Serna", El concepto contemporáneo de España. Buenos Aires: Losada, 1946. Pp. 714-731.

#### WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

Anónimo. Sobre "Aventuras del caballero Rogelio de Amaral", Índice Literario, Madrid, II (1933), 152-153.

\_\_\_\_\_. "Estampa de un gran humorista", Blanco y Negro, Madrid (16 mayo 1964).

Arrarás, Joaquín. "Fernández Flórez: el novelista, el periodista, el hombre de humor", Cuadernos de Literatura, Madrid, III, 7 (enero-febrero 1948), 3-14.

Brines Lorente, R. "Labor de Prensa de Wenceslao Fernández Flórez", La Gaceta de la Prensa Española, Madrid, 112 (1957), 25-39.

Casares, Julio. "El humorismo y otros ensayos", Obras completas, VI. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Pp. 312.

\_\_\_\_\_. Sobre "Volvoreta", "El espejo irónico" y "Silencio", Crítica efímera, II (Madrid: Espasa-Calpe), 110-122, 123-129 y 267-272, respectivamente.

Castroviejo, Concha. "Creador algo limitado", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 6-7.

Consiglio, C. "W. Fernández Flórez como definidor del humorismo", Cuadernos de Literatura, Madrid, III, 7 (enero-febrero 1948), 55-60.

Crespo, Pedro. "Médico frustrado", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 10.

\_\_\_\_\_. "Wenceslao Fernández Flórez", La Estafeta Literaria, Madrid, 291 (9 mayo 1964), 32.

Cunqueiro, Alvaro. "W. Fernández Flórez, gallego universal", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 3-4.

Domenchina, Juan José. Sobre "Unos pasos de mujer", Crónicas de Gerardo Rivera. Madrid: Aguilar, 1935. Pp. 116-119.



- Entrambasaguas, Joaquín de. "Fernández Flórez en el bosque animado de su humorismo", Cuadernos de Literatura, Madrid, III, 7 (enero-febrero 1948), 15-38.
- Fernández Cuenca, Carlos. "Fernández Flórez y el cine", Ibid., 39-53.
- Fernández Flórez, Wenceslao. Antología del humorismo en la literatura universal. 2 vols. Segunda edición. Barcelona: Labor, 1961.
- \_\_\_\_\_. Obras completas. 9 vols. Madrid: Aguilar, 1945-1964.
- Fraile, Medardo. "Maestro de lo trivial", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 8-9.
- García-Diego, Begoña. "El mundo de Wenceslao", Blanco y Negro, Madrid (16 mayo 1964).
- Gómez Santos, Marino. "Wenceslao Fernández Flórez", Pequeña historia de grandes personajes. Barcelona: Cliper, 1958. Pp. 64.
- González-Ruano, César. "Conversación con Wenceslao Fernández Flórez", Las palabras quedan. Madrid: Aguado, 1957. Pp. 53-58.
- Nora, Eugenio García González de. "Wenceslao Fernández Flórez", La novela española contemporánea. 3 vols. Madrid: Gredos, II (1962), 7-39.
- Pemán, José María. "Wenceslao en su garita", Mundo Hispánico, Madrid, 195 (junio 1964), 8-9.
- Pillepich, P. "Scrittori spagnuoli: W. Fernández Flórez", Colombo, Roma, IV (1929).
- Rincón, José María. "Moralista de lo inmoral", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 7-8.
- Romo Arregui, J. "Bibliografía de Fernández Flórez", Cuadernos de Literatura, Madrid, III, 7 (enero-febrero 1948), 71-74.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. "Novelista hondo y breve", La Estafeta Literaria, Madrid, 294 (20 junio 1964), 4-5.
- Sastre, L. "Un novelista: W. Fernández Flórez", La Estafeta Literaria, Madrid, 174 (1959).
- Stimson, Frederick S. "Humor in the short stories of Fernández Flórez", Symposium. Syracuse, New York: The Department of Romance Languages, Syracuse University, X (Fall, 1956), 306-310.
- Tenreiro, Ramón María. "La tristeza en la paz", La Lectura, Madrid, XI, 129 (1911), 71-73.

\_\_\_\_\_. "La procesión de los días", Ibid., XV, 176 (1915), 395-397.

Valle de Juan, F. "Notas para la biografía de Fernández Flórez", Cuadernos de Literatura, Madrid, III, 7 (enero-febrero 1948), 61-70.

Vilas, Santiago. "D. Wenceslao Fernández Flórez, el ilustre novelista y académico de la Lengua", Faro de Vigo (12 julio 1953).

\_\_\_\_\_. "Don Wenceslao Fernández Flórez", Ibid. (25 mayo 1958).

### CAMILO JOSÉ CELA

Cela, Camilo José. La colmena. Sexta edición. Barcelona: Noguer, 1965. Pp. 327.

\_\_\_\_\_. La familia de Pascual Duarte. Segunda edición. Buenos Aires: Emecé, 1952. Pp. 181.

\_\_\_\_\_. Mrs. Caldwell habla con su hijo. Barcelona: Destino, 1953. Pp. 231.

\_\_\_\_\_. Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes. Barcelona: Noguer, 1955. Pp. 235.

\_\_\_\_\_. Pabellón de reposo. Madrid: Aguado, 1943. Pp. 239.

Ilie, Paul. La novelística de Camilo José Cela. Madrid: Gredos, 1963. Pp. 238.

Kirsner, Robert. The novels and travels of Camilo José Cela. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (Studies in the Romance Languages and Literature), 43 (1963). Pp. 187.

Nora, Eugenio García González de. La novela española contemporánea. 3 vols. Madrid: Gredos, II (1962), 111-130.

Ortega, José. "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", Hispania, XLVIII, 1 (marzo 1965), 21-28.

Vilas, Santiago. "Camilo José Cela, escritor y académico", Faro de Vigo (4 junio 1957).

Zamora Vicente, Alonso. Camilo José Cela (acercamiento a un escritor). Madrid: Gredos, 1962. Pp. 250.

## ÁLVARO DE LAIGLESIA

Laiglesia, Alvaro de. La gallina de los huevos de plomo. Segunda edición. Barcelona: Planeta, 1955. Pp. 398.

\_\_\_\_\_. Los que se fueron a la Porra. Segunda edición. Ibid., 1957. Pp. 344.

\_\_\_\_\_. Sólo se mueren los tontos. Tercera edición. Ibid., 1956. Pp. 388.

\_\_\_\_\_. Tachado por la censura. Cuarta edición. Ibid., 1965. Pp. 317.

\_\_\_\_\_. Todos los ombligos son redondos. Sexta edición. Ibid., 1961. Pp. 337.

\_\_\_\_\_. Un naufrago en la sopa. Quinta edición. Ibid., 1955. Pp. 322.

\_\_\_\_\_. Una pierna de repuesto. Ibid., 1960. Pp. 277.

Nora, Eugenio García González de. La novela española contemporánea. 3 vols. Madrid: Gredos, III (1962), 366-367.

## VITA

Santiago Vilas Gil nació en Vigo (España) el 17 de agosto de 1931. Después de cursar estudios secundarios, se graduó de Titular Mercantil en la Escuela Superior de Comercio de Vigo (Distrito Universitario de Santiago de Compostela), en 1952; el mismo año ganó una beca nacional para estudiar en la Escuela Oficial de Periodismo (Madrid), en la que se diplomó, y en 1956 se le adjudicó otra beca para cursar estudios de especialización en periodismo en radio y televisión en Tarragona, Barcelona.

Desde muy joven comenzó a escribir para periódicos, revistas, radios y agencias de información internacionales. Ocupó cargos dirigentes en el diario Faro de Vigo y en la emisora La Voz de Vigo, fundó y dirigió por breve tiempo la revista Claridades, y colaboró periódicamente en numerosas publicaciones, como La Vanguardia Española de Barcelona; El Alcázar, Madrid y La Estafeta Literaria, de Madrid; y La Voz de Galicia, de La Coruña. En 1952 ganó un segundo premio en concurso nacional de artículos periodísticos, y fue elegido miembro de la Sociedad de Prensa Ibero-Americana (central en Brasil) por sus trabajos para fortalecer las relaciones culturales hispano-americanas.

En noviembre de 1957 se casó con María de los Angeles Lago, de Vigo, y tienen dos hijos, María de los Angeles (6) y James (4).

En 1961 vino a los Estados Unidos como corresponsal de Prensa y

asimismo seleccionado por la Cordell Hull Foundation (International House, New Orleans, La.) para enseñar español, a cuya última actividad se dedicó ya definitivamente una vez fijada su residencia permanente en este país. Ha enseñado en Spartanburg High School, S.C.; The University of North Carolina at Charlotte; Johnson C. Smith University, N.C.; NDEA Institute at Pilledgeville, Ga. (tres veranos), y Louisiana State University, de cuya Facultad es actualmente miembro.

Desde 1964 prosiguió estudios graduados en LSU, y es ahora candidato al Doctorado en Filosofía para los ejercicios de enero de 1967. Es miembro de la Sociedad Honorífica de Lenguas Romances "Phi Sigma Iota".

## EXAMINATION AND THESIS REPORT

Candidate: Santiago Vilas-Gil

Major Field: Spanish

Title of Thesis: Concepto del humor y su expresión en cuatro novelistas  
españoles contemporáneos

Approved:

*Harry L. Kirby, Jr.*  
Major Professor and Chairman

*Max Goodrich*  
Dean of the Graduate School

### EXAMINING COMMITTEE:

*J. A. Thompson*

*Elliott D. Healy*

*Mr. E. E. Wick*

*Alfredo Berumen*

*Alfredo Lopez*

*W. A. Pickens*

Date of Examination:

October 26, 1967